THE INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
ST. MICHAEL'S COLLEGE
LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/lamusiquegrgo00gata

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

La
Musique Grégorienne

A LA MÊME LIBRAIRIE

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage de l'Administration des Beaux-Arts.

Fondée par ÉLIE POIRÉE

DIRECTEUR : M. ANDRÉ PIRRO

Professeur à la Sorbonne.

Chaque volume de format in-8 (21 × 14) contient 128 pages et 12 planches hors texte.

Auber, par Ch. MALHERBE.
Bach, par Th. GÉROLD
Beethoven, par Vincent D'INDY.
Berlioz, par Arthur COQUARD.
Bizet, par Henry GAUTHIER-VILLARS.
Boïeldieu, par Lucien AUGÉ DE LASSUS
Chopin, par Élie POIRÉE.
Clavecinistes (Les), par André PIRRO.
Couperin, par A. TESSIER.
Félicien David, par René BRANCOUR.
Glinka, par M.-D. CALVOCORESSI.
Gluck, par Jean D'UDINE.
Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.
Grétry, par Henri de CURZON.
Hændel, par Michel BRENET.
Hérold, par Arthur POUGIN.
Lalo, par Georges SERVIÈRES.
Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.
Lully, par Henri PRUNIÈRES.
Méhul, par René BRANCOUR.
Mendelssohn, par P. de STŒCKLIN.
Meyerbeer, par Henri DE CURZON.
Mozart, par Camille BELLAIGUE.
Musique Chinoise (La), par L. LALOY.
Musique Grégorienne (La), par Dom Augustin GATARD.
Musique militaire (La), par Michel BRENET.
Musique des Troubadours (La), par Jean BECK.
Organistes (Les), par Félix RAUGEL.
Paganini, par J.-G. PROD'HOMME.
Primitifs de la Musique française (Les), par Amédée GASTOUÉ.
Rameau, par Lionel de la LAURENCIE.
Reyer, par Adolphe JULLIEN.
Rossini, par Lionel DAURIAC.
Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.
Schumann, par Camille MAUCLAIR.
Smetana, par J. TIERSOT.
Verdi, par Camille BELLAIGUE.
Violonistes (Les), par M. PINCHERLE.
Weber, par Georges SERVIÈRES.

Histoire de la Langue Musicale, par MAURICE EMMANUEL. 2 vol. in-8° avec 683 exemples musicaux.
(Ouvrage couronné par l'Institut.)

Histoire des Instruments de Musique, par René BRANCOUR. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . . . 25 fr.

Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully, par Henry PRUNIÈRES. 1 vol. in-8°, 16 pl. hors texte, nombreuses notations musicales. 12 fr.
Ouvrage couronné par l'Institut.)

Qu'est-ce que la Danse, par Jean D'UDINE. 1 vol. in-8°. 16 planches hors texte. Prix . . . . . 15 fr.

Wagner, par Elie POIRÉE. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . 20 fr.

Essais de Technique et d'Esthétique Musicales. *Le Discours musical. Son principe. Ses formes expressives.* Précédé d'une étude sur *Les Maîtres Chanteurs* de WAGNER, par E. POIRÉE. 1 vol. in-8, 650 notations musicales. Prix. . . . . 30 fr.

La Vie intérieure de Schumann, par Robert PITROU. 1 vol. in-8, 8 pl. hors texte. 20 fr.
Qu'est-ce que la Musique, par Jean D'UDINE. 1 vol. in-8, 16 pl. hors texte. . . 15 fr.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

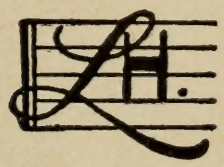
La Musique Grégorienne

PAR

DOM AUGUSTIN GATARD
Bénédictin de Farnborough.

ÉTUDE DESCRIPTIVE ET HISTORIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE PLANCHES HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)

THE INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
ST. MICHAEL'S COLLEGE
LIBRARY
JUN 27 1938
10929

NIHIL OBSTAT

F. Cabrol,
Abbé de Farnborough, 23 juin 1913.

IMPRIMATUR

Parisiis, die 16 julii 1913.

Lapalme,
Ch. vic. gén.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays. *Copyright, by* Henri Laurens, 1913.

LA
MUSIQUE GRÉGORIENNE

AVANT-PROPOS

On s'étonnera peut-être de voir un volume de la collection *Les Musiciens célèbres* consacré à la musique grégorienne, c'est-à-dire au *plain-chant*, que l'on est peu habitué à décorer du nom de musique. Ce qu'on entend en effet dans la plupart des églises n'est guère fait pour plaire à l'oreille, et la manière dont le plain-chant est exécuté est bien peu propre à faire ressortir la mélodie et le rythme qu'il renferme. Mais enfin il est des lieux privilégiés, couvents, séminaires, cathédrales, et même simples paroisses de campagne, où l'on a su découvrir ce qu'il y a d'art sous ces notes en apparence incohérentes ; on s'est mis à l'œuvre avec patience et amour, et on est parvenu à exprimer d'une manière agréable ce que contiennent ces simples mélodies, dans lesquelles des musiciens de renom ont découvert de petits chefs-d'œuvre. C'était une résurrection. Supplanté

par la musique moderne, le chant grégorien avait décliné peu à peu ; il n'en était resté qu'un squelette, bien près de tomber en poussière, lorsque les humbles travaux de quelques moines, entrepris pour fournir à leur monastère les livres de chœur qui leur manquaient, vinrent recouvrir ce squelette de nerfs, de muscles, de chair, et lui donner une nouvelle vie. L'Église s'en émut, elle se réjouit de se voir restituer son patrimoine séculaire, et en 1903 le pape Pie X, dans un *Motu proprio* resté célèbre, rendait au chant grégorien la place qui lui revient de droit dans les cérémonies liturgiques. Cet acte du Souverain Pontife fut le point de départ d'une nouvelle activité. Des Revues spéciales existaient déjà pour traiter les questions de musique d'Église ; celles qui avaient soutenu la bonne cause se trouvèrent puissamment encouragées, les autres modifièrent leur manière de voir ; on en fonda de nouvelles qui combattent avec vaillance et succès auprès de leurs aînées. Des ouvrages spéciaux ont traité ce sujet en le faisant bénéficier de toutes les ressources de la critique moderne, et un grand nombre de méthodes ont paru pour diriger l'exécution de ce chant d'une manière pratique. Faut-il ajouter que la controverse s'est mise de la partie ? Il y eut une question grégorienne, et elle sut si bien s'emparer de l'opinion qu'on vit traiter le pour et le contre dans des journaux peu habitués à s'occuper de ces matières. Dans certains de ces articles, on découvre une grande ignorance du sujet traité ; il ne faut pas s'en étonner ; le chant grégorien est, pour beaucoup,

même pour de grands musiciens, une énigme qui a besoin de solution. Nous n'avons pas la prétention de résoudre l'énigme dans ce modeste volume ; nous essaierons seulement de lever un coin du voile, et de mettre sur la voie ceux qui désirent arriver à la connaissance complète de la vérité. Nous prendrons le chant grégorien tel qu'on peut l'entendre dans beaucoup de chapelles et d'églises depuis qu'il a été rétabli officiellement dans sa forme primitive par le Souverain Pontife ; nous expliquerons ce qu'il peut présenter d'étrange aux oreilles modernes, puis nous ferons une petite excursion dans le domaine de l'histoire ; nous chercherons à savoir d'où il vient, et nous suivrons les péripéties par lesquelles il a passé au cours des temps.

ML
3082
.G2

PREMIÈRE PARTIE

DESCRIPTION DU CHANT GRÉGORIEN

Les plus enthousiastes partisans du chant grégorien sont bien obligés d'avouer que la première impression qu'il produit est l'étonnement. Tout, dans cette musique étrange, paraît anomalie : la tonalité, si différente de notre tonalité moderne ; le rythme, ou plutôt ce qu'on appelle l'absence de rythme, parce qu'on n'y trouve pas le retour régulier de ces temps forts qui semblent une nécessité dans la musique de nos jours ; la manière soi-disant barbare dont la mélodie est appliquée aux paroles, sans tenir compte ni de la quantité, ni de l'accentuation ; les vocalises interminables qui chargent certains morceaux, tandis que d'autres sont d'une simplicité par trop élémentaire. L'étonnement n'est pas moindre si, pour y comprendre quelque chose, on jette un coup d'œil sur les livres dont se servent les chantres ; on se trouve alors en présence d'un grimoire indéchiffrable qui met le comble à la confusion. On est fortement tenté alors de renoncer à trouver quelque chose d'intelligible dans le plain-chant, et d'admettre

la théorie de ceux qui accusent l'Église de choisir le laid de propos délibéré, afin de préserver ses fidèles des dangers des sens. Essayons de jeter un peu de lumière sur ces différents points ; peut-être le lecteur admettra-t-il avec nous que la musique grégorienne, dans son vêtement étrange et en apparence disparate, est, elle aussi, une manifestation du beau, et que l'Église, tout en parlant aux sens d'une autre manière que le musicien moderne, sait s'emparer de toutes les facultés de l'homme pour les porter vers Dieu.

CHAPITRE PREMIER

LA TONALITÉ DU CHANT GRÉGORIEN

« On ne saura jamais assez », a écrit un éminent liturgiste de notre époque, « tout ce que l'Église garde de choses antiques dans le musée de ses traditions. » La tonalité, ou plutôt la modalité du chant grégorien est un de ces trésors qu'elle seule a su conserver, et c'est grâce à elle que nous pouvons, de nos jours, entendre un écho de l'antique musique grecque. Nous disons un écho, et encore bien affaibli, parce que le plain chant actuel a considérablement simplifié la musique ancienne ; il a supprimé un élément de variété, en écartant les deux genres chromatique et enharmonique pour ne conserver que le genre diatonique, ce qui

lui a fait acquérir en même temps, quoi qu'on en dise, plus de grandeur et de virilité. Mais le système musical est le même que celui des anciens, basé sur la division de l'échelle des sons en tétracordes. Ce n'est pas le lieu de développer ce système ; il suffira de rappeler qu'il était composé de deux octaves ; chaque octave se subdivisait en deux tétracordes conjoints, dont les tons et les demi-tons étaient disposés dans le même ordre. Deux tétracordes se trouvaient ainsi disjoints, mais on les avait réunis en formant un nouveau tétracorde qui empruntait ses notes à l'un et à l'autre, tandis que le *si* bémol au lieu du *si* naturel venait mettre le demi-ton à sa place régulière. Cette échelle est demeurée celle du plain-chant. Plus tard, on y ajouta une note inférieure, qui fut marquée au moyen de la lettre grecque Γ (gamma), de là le nom de *gamme* donné à toute échelle dont les sons se répètent dans le même ordre de sept en sept.

Dans ce système, les musiciens grecs avaient découpé sept octaves dont chacune avait pour point de départ une des notes de l'octave supérieure du système : il faut bien remarquer que les Grecs ne *montaient* pas la gamme comme nous, mais la *descendaient*. Ces sept octaves formaient autant de modes, qui tous avaient une expression différente (ἦθος), et donnaient beaucoup plus de variété à une musique monodique ou à peu près, que ne peuvent le faire nos deux modes modernes.

On pourrait être tenté d'identifier ces modes antiques avec les modes du plain chant, surtout depuis qu'on a

attribué à ceux-ci les noms grecs, par suite d'une erreur dont il est difficile de découvrir l'origine. Une cause de confusion, c'est que les mélodies grégoriennes ont été, en fait, écrites d'après les anciens modes grecs, mais la classification qu'on en a faite plus tard ne répond plus à l'antique nomenclature. A quand remonte cette classification? Il est difficile de le dire; on la trouve mentionnée pour la première fois dans un fragment attribué à Alcuin (VIIIe siècle), mais certains indices permettent de la faire remonter plus haut, et des grégoriens de marque n'hésitent pas à en placer l'origine vers la fin du VIe siècle, c'est-à-dire à l'époque même de saint Grégoire le Grand. Il n'y aurait rien d'étrange à ce que le grand pape, en centonisant son Antiphonaire, ait voulu régulariser ce qui, avant lui, présentait sans doute quelque confusion.

Le passage d'Alcuin auquel nous venons de faire allusion reconnaît l'existence de huit modes, dont quatre sont appelés authentiques et quatre plagaux. Mais cette division elle-même, ainsi que les noms primitifs des modes, montre qu'à l'origine il n'y en avait que quatre, sous lesquels on avait rangé tous les chants de l'antiphonaire. Ils avaient des noms grecs : *protus*, *deuterus*, *tritus* et *tetrardus* (ou *tetrarchius* d'après Alcuin), ce qui porterait à leur donner une origine byzantine; Aurélien de Réomé, au IXe siècle, les fait venir des Grecs.

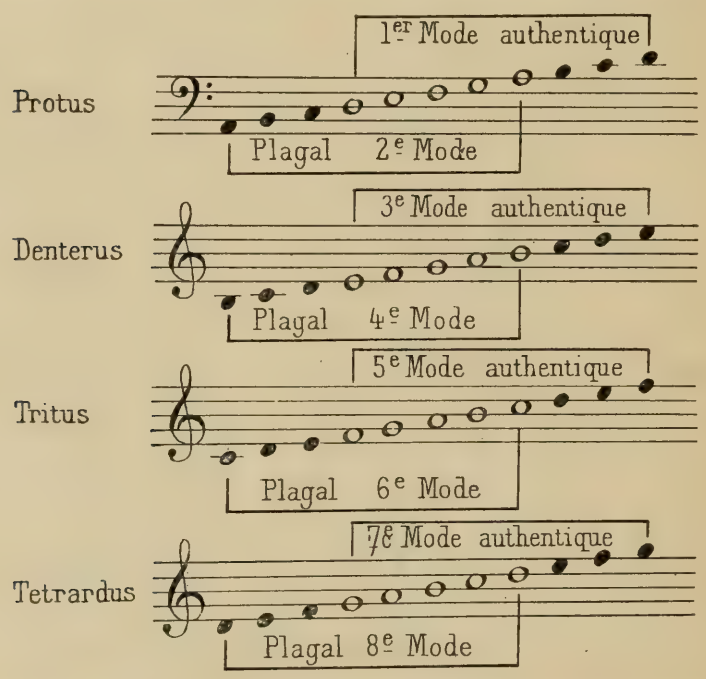
Les quatre modes primitifs sont construits sur les octaves qui ont pour point de départ les notes *ré*, *mi*, *fa*, *sol*; ces mêmes notes servent de finales ou toniques

aux morceaux qui appartiennent à chacun de ces modes. Mais il ne faut pas s'imaginer que le point de départ de chaque octave est une limite infranchissable ; la mélodie peut encore s'aventurer sur les notes du tétracorde inférieur, ce qui donne à chaque mode une étendue de onze notes, et l'échelle musicale presque entière se trouve ainsi remplie par les quatre modes.

Il est très rare de trouver des morceaux dont l'ambitus embrasse toute l'étendue du mode ; on en trouve quelques exemples dans les Graduels : *protus : Univers* , du premier dimanche de l'Avent ; *deuterus : Exsurge*, du lundi de la semaine sainte, et encore le *si* inférieur ne se rencontre jamais ; *tritus : Anima nostra*, de la messe *Sapientiam* pour plusieurs martyrs ; *tetrardus : Qui sedes*, du troisième dimanche de l'Avent.

Dans un certain nombre de Graduels qui atteignent les deux extrémités de l'échelle du mode, principalement dans le *tritus*, la première partie demeure dans les notes basses, tandis que le verset s'élance jusqu'aux cordes les plus élevées. Cette disposition, amenée par la diversité des voix, peut aider à comprendre la division qui se fit plus tard des quatre modes en huit. On peut remarquer, en effet, que dans la plupart des morceaux la mélodie n'a pas une grande étendue, de sorte que dans le même mode il y a des morceaux hauts et des morceaux bas. En général une quinte, partant de la tonique, est commune aux uns et aux autres, mais après cela ils se partagent. Les uns parcourent les degrés de la quarte supérieure, tandis que les autres descendent plus ou

moins dans la quarte inférieure. Il parut bon alors de diviser chaque mode en deux. La section qui conserva son octave tout entière au-dessus de la finale s'appela mode authentique, tandis que celle dont l'octave fut comprise entre la quarte grave de la finale et la quinte supérieure reçut le nom de *plagis* ou *plaga*, d'un mot grec qui veut dire *oblique ;* on en a fait en français l'adectif *plagal*, de sorte que maintenant les modes se divisent en authentiques et en plagaux. En voici le tableau. Nous indiquons par des notes blanches la quinte commune aux deux divisions de chaque mode.



C'est ainsi, du moins, qu'on expliquait au xe siècle la distinction des huit modes en authentiques et en plagaux. Il est possible que d'abord les plagaux eussent

leur finale à la quinte supérieure, comme quelques-uns l'ont encore conservée, mais l'étendue de ce petit livre ne permet pas d'entrer dans la question; c'est d'après le système exposé que sont notés les livres actuels de chant grégorien, et notre but est d'expliquer ce qui se fait, et de donner à ceux qui désireront approfondir les questions l'idée de recourir aux ouvrages spéciaux indiqués à la bibliographie.

Dans chaque mode, il y a une corde appelée *dominante* qui joue un rôle important en même temps que la finale. Elle ne paraît pas nécessairement plus souvent que les autres, bien que ce soit fréquemment le cas, mais son influence se fait sentir dans tout le cours du morceau, c'est pour ainsi dire autour d'elle que les autres notes évoluent, et lorsqu'un récitatif doit accompagner l'antienne, c'est sur cette corde qu'il se fait. La dominante des modes authentiques se trouve à la quinte de la finale. Le troisième mode ne fait pas exception à cette règle, bien que les livres modernes lui donnent pour dominante la note *ut*. Sa véritable dominante est bien le *si*; mais l'attraction de la note supérieure a fini par l'emporter, d'autant plus que le *si* est une note variable, et la corde de récitation des psaumes est devenue l'*ut*. La mélodie des antiennes et des morceaux mélismatiques a aussi été quelque peu modifiée, mais dans de très nombreux cas, la dominante primitive se fait encore sentir avec autorité, et on rencontre même des manuscrits qui ont conservé le *si* comme note récitative des psaumes, surtout en Italie.

La dominante des modes plagaux est variable. Le second et le sixième l'ont à la tierce de la finale. Il semble bien que primitivement il en était ainsi pour le huitième, mais ici encore l'attraction de l'*ut* l'a emporté comme pour le troisième. Quant au quatrième, il est un peu déroutant. On lui donne pour dominante *la*, et beaucoup des morceaux de ce mode semblent bien en effet avoir cette dominante. Mais il en est aussi dans lesquels la note *sol* paraît s'imposer à l'oreille, et il est à remarquer que dans l'Ambrosien on trouve un bon nombre d'antiennes de ce mode qui ont *sol* comme note de récitation du psaume. Il y a encore d'autres anomalies que le défaut d'espace nous empêche de mentionner ; il ne faut pas s'en étonner, car on a dû voir, d'après ce que nous avons dit, que la division en huit modes est, en somme, artificielle.

CHAPITRE II

LE RYTHME DU CHANT GRÉGORIEN

Nous avons souvent entendu cette réflexion : Votre chant serait assez agréable, mais il lui manque le rythme. C'est bien là l'impression que le chant grégorien produit sur ceux qui l'entendent pour la première fois. De nos jours on confond généralement le rythme avec la mesure, et dès lors qu'on n'entend pas le temps fort

LE ROI DAVID ET DES MUSICIENS JOUANT DE DIVERS INSTRUMENTS
Ivrée, chapitre n° 85. Psautier, Xe siècle.

revenir à intervalles réguliers, on dit : Il n'y a pas de rythme. Et cependant le chant grégorien a son rythme bien marqué; nous irons même jusqu'à dire que, malgré les apparences, ce rythme n'est pas essentiellement différent de celui de la musique moderne. Pour comprendre cette affirmation, qui peut paraître paradoxale, il faut aller au delà de ce qu'il y a d'extérieur et d'artificiel dans certains rythmes, et pénétrer jusqu'à la constitution intime de cet élément qui est l'âme de toute musique.

Deux définitions du rythme ont été données par les restaurateurs du chant grégorien. Dom Pothier dit, dans les *Mélodies grégoriennes :* La proportion dans les divisions constitue le rythme. Cela est vrai, mais il nous semble que la définition est trop générale, car elle s'applique tout aussi bien aux arts de repos, comme l'architecture et la peinture, qu'aux arts de mouvement, comme la musique et la danse. Frappés de cette insuffisance, d'autres auteurs, moins épris du vague, ont préféré revenir tout simplement à la vieille définition de Platon : Le rythme est l'ordonnance du mouvement ; que saint Augustin applique à la musique elle-même : *Musica est ars bene movendi.* Cette définition en effet est beaucoup plus précise, et nous introduit au cœur même du sujet.

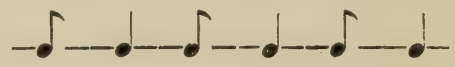
Pour qu'il y ait rythme, il ne suffit pas d'un mouvement continu et uniforme, comme serait celui d'un son soutenu indéfiniment; ce mouvement ne peut être *ordonné*, car l'ordre suppose toujours un certain nombre d'unités distinctes. Il faut donc que le son soit inter-

rompu, sinon par des silences, au moins par des changements de durée et d'intensité, ou par des impulsions nouvelles. Mais ceci encore ne suffit pas par lui-même. Si, en effet, dans l'exemple suivant, nous battons chaque note individuellement,

nous n'aurons pas de rythme, nous aurons des unités séparées, qui divisent le mouvement, mais qui ne l'*ordonnent* pas. C'est un mouvement matériel, mort, par conséquent ; un élément que nous pouvons bien appeler spirituel est nécessaire pour lui donner la vie, et c'est cet élément qui constitue le rythme.

Dans le corps humain, le rôle de la vie est d'unir ensemble les divers organes qui composent le tout, de sorte qu'on peut l'appeler une *synthèse*. En effet, si elle disparaît, les organes se désagrègent. Le rythme aussi est une synthèse ; il faut, pour qu'il y ait rythme, qu'un certain nombre des mouvements qui constituent le son soient unis de manière à former un tout.

Voici que nous retombons dans la proportion des divisions. Oui, mais nous sommes précisément au moment d'aller plus loin, et de voir pourquoi la proportion dans les divisions constitue le rythme. Dans la suite des sons individuels reproduite plus haut, introduisez-en quelques-uns qui soient plus longs que les autres :



ou bien :

Nous avons aussitôt l'impression du rythme, pourquoi ? Parce que nous avons l'impression de commencement et de fin, deux ou plusieurs mouvements sont unis ensemble de manière à donner l'idée d'un tout, nous avons la synthèse, nous avons la vie, nous sentons un principe animé qui alternativement prend son élan et se repose, un peu comme les battements de notre cœur.

Mais il n'est pas nécessaire que l'allongement soit actuellement marqué pour que l'oreille ait la perception du rythme ; il suffit qu'on sente qu'à certains points il pourrait exister, quand bien même il n'existe pas en fait. Le rythme n'est pas moins marqué dans l'exemple suivant,

où la fin de chaque mouvement est marquée par un léger repos de la voix, que dans le précédent, où il était marqué par un allongement. En somme, la fin d'un mouvement ou d'un rythme est régulièrement marquée par un allongement : cela est naturel, puisque c'est un repos de la voix. Mais il arrive souvent que la voix prenne de nouveau son essor en ne laissant que l'impression de repos sans qu'il y ait allongement.

De ces deux sortes de repos, long et bref, découlent deux sortes de rythme, le rythme ternaire, où le repos

est marqué par une note longue, c'est-à-dire doublée, suivant la remarque de Gui d'Arezzo, et le rythme binaire, où le repos n'a qu'un temps. Le premier temps du rythme représente l'élan de la voix, et s'appelle en grec *arsis*, élévation. Le second temps représente le repos, et s'appelle aussi *touchement*, surtout quand il est bref, ou *thésis*, mot grec qui signifie repos. On lui donne généralement le nom d'*ictus*, ou frappé.

Ces deux temps successifs peuvent être indifféremment forts ou faibles, mais régulièrement la force se trouve à l'*arsis* ou élan, tandis que le repos est plus faible, parce que la force de l'élan s'est dissipée pendant le mouvement. Il arrivera cependant que, surtout dans le cas où la musique est accompagnée de paroles, le repos du rythme tombera sur la syllabe accentuée qui est l'arsis ou élan du mot ; alors la thésis de la musique sera forte, mais ce ne sera pas un vrai repos ; la voix prendra de nouveau son élan sur cette syllabe, soit pour continuer son vol, soit pour se reposer sur la syllabe suivante. Il résulte de là une gracieuse variété, et une liberté dans la phrase musicale qui est un des charmes de la musique grégorienne. On peut en juger par l'antienne reproduite pl. 11, dans laquelle les syllabes accentuées se trouvent tantôt à l'arsis, tantôt à la thésis.

En quoi donc le rythme grégorien diffère-t-il de celui de la musique moderne ? La différence principale est que le rythme ternaire et le rythme binaire se mélangent d'une manière plus ou moins irrégulière dans une phrase de plain chant, tandis que la musique moderne

ou mesurée n'admet pas ce mélange. Ici le rythme d'un même morceau est toujours binaire ou toujours ternaire, ce qui rattache directement cette musique à l'ancienne poésie métrique latine ou grecque, tandis que la musique grégorienne, avec son rythme libre, nous rappelle l'allure souple de la prose *vincta* dont Cicéron et Quintilien donnent les règles.

Ce que nous disons des rythmes élémentaires doit s'étendre aux phrases musicales. La musique moderne aime l'égalité jusque dans ses phrases, et les règles admises par les musiciens établissent une symétrie à peu près complète entre les motifs, les groupes, les demi-périodes et les périodes. Qu'on se rappelle la *carrure*, et la règle des huit mesures. Rien de tout cela dans le plain chant. Il faut bien une symétrie entre les phrases, mais cette symétrie ne vise pas à l'égalité ; une phrase de deux membres pourra fort bien répondre à une de trois membres et vice versa ; il suffit que la disproportion entre les deux ne soit pas trop considérable.

Ce que nous avons dit plus haut montre qu'on chercherait vainement dans le chant grégorien le retour régulier du temps *fort* qui, dans la musique moderne, se trouve toujours au frappé, et suit la barre de mesure. Il y a une réaction contre ce système, et de grands musiciens de nos jours cherchent à s'affranchir de cette loi, qui d'ailleurs n'apparaît qu'au XVIe siècle, sous l'influence de la musique de danse ; à plus forte raison est-elle étrangère au rythme grégorien. On ne doit pas s'attendre non

plus à y trouver cette stricte égalité des notes qui emprisonne les syllabes dans une mesure régulière ; dans les passages syllabiques au moins, la valeur de la note est indécise, et varie suivant le temps qu'il faut pour prononcer la syllabe. Il est à peu près inutile de faire remarquer que le temps premier n'est pas divisible ; cette possibilité de réduction en atomes est un concept médiéval parfaitement inconnu de l'antiquité.

Mais admettre, comme nous l'avons fait, le mélange de rythmes binaires et ternaires dans le plain chant, n'est-ce pas l'embarrasser de ces chaînes que l'on regrette souvent de trouver dans la musique moderne, et revenir à la mesure par un chemin détourné? Cette objection spécieuse a été faite à la théorie que nous venons d'exposer. Il est impossible d'y répondre ici en détail; nous ferons seulement une remarque. Les subdivisions binaires et ternaires sont dans la nature et se trouvent dans toute musique ; elles sont l'ossature de la cantilène et lui servent de support comme le squelette supporte le corps humain. Mais ceci ne veut pas dire qu'elles doivent percer à travers la mélodie, l'effet serait désastreux ; toutefois il faut qu'on sente qu'elles sont là ; autrement le chant reste flasque et mou, à peu près comme une reproduction de la figure humaine par un peintre ou un sculpteur qui n'a pas étudié l'anatomie. Le mélange de deux sortes de rythme, la valeur indécise du temps premier, la place variable du temps fort, tout cela, joint à un phrasé intelligent, fait véritablement ressembler l'exécution d'un morceau de chant

SAINT GRÉGOIRE DICTANT DES NEUMES-ACCENTS
Antiphonaire de Hartker, entre 986 et 1011. Bibliothèque de Saint-Gall, nº 390.

grégorien à une lecture bien accentuée à laquelle la mélodie vient ajouter son charme.

CHAPITRE III

CARACTÈRE DES MÉLODIES ET FORMES MUSICALES

Beaucoup de gens sont étonnés, et presque offusqués par les longues vocalises qui ornent certains morceaux de chant ; certains les trouvent ennuyeuses, d'autres leur reprochent d'interrompre mal à propos le texte de la liturgie, de couper le sens des paroles, et de nuire à l'esprit de prière. Chose étrange, ce scrupule agitait déjà l'âme de Cranmer, l'organisateur de la liturgie anglicane ; en 1545, il écrivait à Henri VIII : « Dans mon opinion, le chant qui sera composé pour cette liturgie ne doit pas être surchargé de notes, mais il doit avoir, autant que possible, une note pour chaque syllabe, de sorte qu'on puisse la chanter distinctement et dévotement. » Il servait ainsi de précurseur aux prétendus artistes qui, dans le cours du XVIIe siècle, comme nous le dirons plus loin, ont saccagé les vénérables mélodies de l'Église. Et cependant ces mélodies, par la richesse de leurs vocalises, ne faisaient que répondre à un sentiment inné dans le cœur humain. Chanter sans paroles, cela s'appelle en latin *jubilare*, et ce mot est lui-même rattaché à l'interjection grecque ἰοὺ, ἰοὺ, cri de joie aussi

vieux que l'humanité, et que l'on entend encore de nos jours dans les campagnes, orné de prolongements interminables par lesquels la joie de vivre cherche à s'exprimer. Saint Augustin l'avait sans doute entendu souvent dans les environs d'Hippone, lorsqu'il expliquait les psaumes à son peuple : « Je parle de choses que vous savez, leur disait-il. Celui qui jubile ne prononce pas de paroles, mais il exprime sa joie par des sons inarticulés. Dans les transports de son allégresse, ce qui peut se dire et se comprendre ne lui suffit plus, mais il se laisse aller à une sorte de cri de bonheur sans mélange de paroles. Pourquoi fait-il ainsi ? Parce que sa joie est si grande que les paroles ne sauraient la rendre. » Et après avoir rappelé à ses auditeurs que ces jubilations s'entendent surtout dans les champs au moment de la moisson et des vendanges, il continue : « Quand donc jubilons-nous ? Lorsque nous louons ce qui ne peut s'exprimer par des paroles. » Puis il énumère toutes les marques de la puissance et de la bonté de Dieu dont le spectacle quotidien doit exciter en nous les sentiments qui ne peuvent s'exprimer que par la jubilation. Saint Jérôme nous dit la même chose, et Cassiodore, au VIe siècle, nous apprend que le *jubilus* s'employait surtout pour donner plus d'ampleur au chant de l'*Alleluia*. « Voici revenu l'*Alleluia* ; il est bref, mais c'est pour être chanté au Seigneur avec la jubilation d'un psaume entier. »

Et en effet le jubilus est surtout un prolongement de la dernière syllabe de l'*Alleluia*. Il se trouve aussi dans les Graduels, et dans les versets d'offertoire, que nous

n'avons plus malheureusement l'occasion d'entendre. Dans la liturgie romaine, la longueur du jubilus est modérée — la modération a toujours été un caractère du génie romain — mais ailleurs, en particulier dans la liturgie ambrosienne, il prend des proportions beaucoup plus considérables.

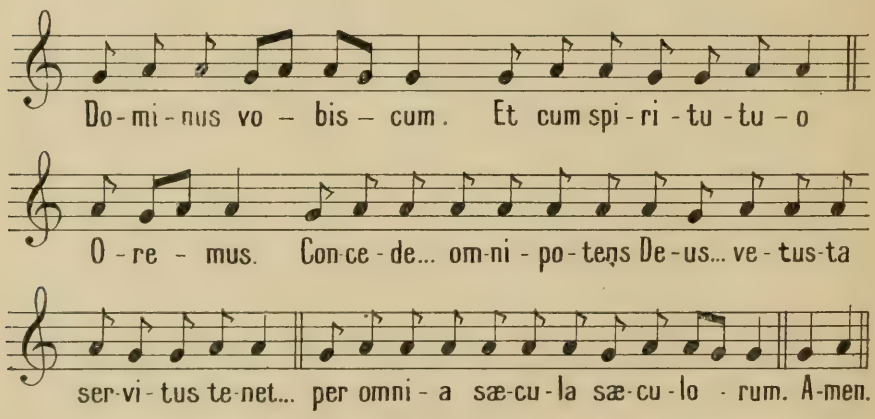
Nous avons énuméré à peu près tous les morceaux où se rencontrent de longues vocalises ; il faut y ajouter les traits, où elles sont plus modestes et plus monotones, à cause du caractère de pénitence propre à ces morceaux (où était aussi bien un cri de douleur qu'un cri de joie), et certains répons où on les introduisit plus tard aux jours de grandes solennités ; on voit qu'en somme le jubilus est plutôt une exception dans le chant grégorien. Pour avoir une idée à peu près complète des formes variées de cette sorte de musique, il nous faudra énumérer les divers genres de chant que renferme le trésor des mélodies grégoriennes.

En commençant par ce qu'il y a de plus simple, nous rencontrons tout d'abord les *récitatifs liturgiques*. De nos jours, ces récitatifs consistent le plus souvent en une lecture *recto tono* dont quelques modulations viennent rompre la monotonie en faisant ressortir un ou deux accents à la fin des distinctions et des phrases. Mais il est plus que probable qu'il n'en était pas ainsi à l'origine. Sans parler des autres langues anciennes, qui ne rentrent pas immédiatement dans notre sujet, il est certain que le latin était une langue essentiellement mélodique, et que la plus simple lecture devait différer

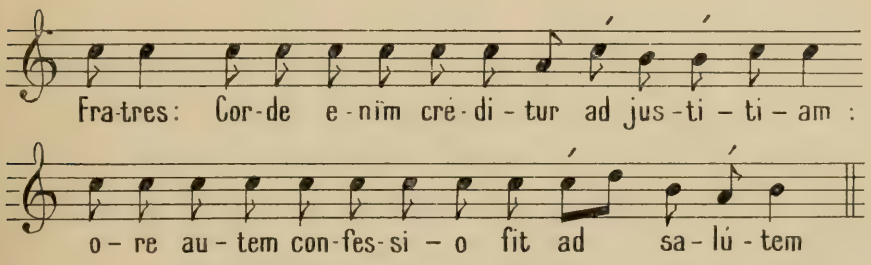
considérablement de notre recto tono. La voix s'élevait sur la syllabe accentuée, et les syllabes qui précédaient et suivaient l'accent participaient plus ou moins à cette élévation. Il est à croire par conséquent que tout d'abord on ne chercha pas de formules musicales pour les lectures qui se faisaient dans l'assemblée des fidèles ; on se contentait de la mélodie contenue dans la lecture ordinaire, et les intervalles étaient indécis, comme ceux de la conversation.

Les accents qui précèdent les pauses, étant plus importants, reçurent des modulations fixes, qui par là même avaient des intervalles précis, et qui demeurèrent lorsque la récitation *recto tono* fut introduite.

Les oraisons, épîtres et évangiles, ont des modulations assez simples, qui se répètent pour les différents textes du missel, et dont la monotonie n'a rien d'ennuyeux, parce que les pièces qui les renferment ne sont pas longues. Rien de plus simple que le chant ancien des oraisons, tel que le *Cantorinus* de l'édition vaticane l'a rétabli :

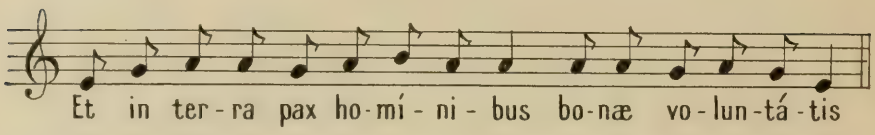


Le tout se chante sur deux notes seulement, et cela suffit pour donner un grand charme à cette récitation modulée. L'épître nous offre une formule un peu plus riche, et le milieu de la phrase y est distingué de la fin :

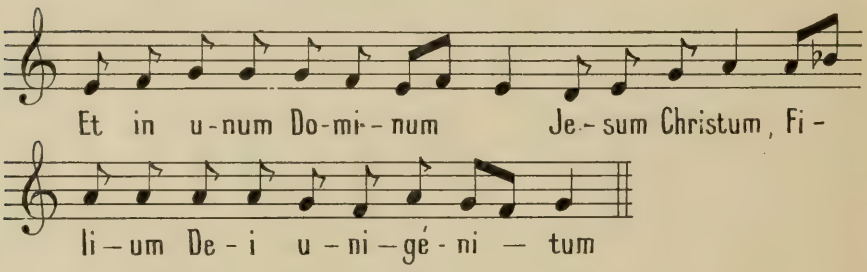


Ici la mélodie s'étend jusqu'à quatre notes, et les cadences font ressortir deux accents, tandis que le chant de l'oraison n'en fait ressortir qu'un. Il faudrait remarquer comment on prépare souvent les accents en fléchissant la voix sur une ou plusieurs des notes qui précèdent; il faudrait surtout parler des combinaisons d'accents auxquelles on a donné le nom de *cursus*, mais l'espace nous manque, et nous sommes forcés de renvoyer le lecteur à notre article Accent dans le *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie* publié par Dom Cabrol. Ici nous ne pouvons qu'appeler l'attention sur le rôle important joué par l'accent tonique dans les récitatifs liturgiques. Ce rôle est le même dans le chant de la Préface et du *Pater*, où la mélodie est plus riche. Les formes les plus anciennes du *Gloria in excelsis* et le chant authentique du *Credo* sont aussi des récitatifs dont les inflexions sont basées sur l'accent.

Édition vaticane, n° XV.

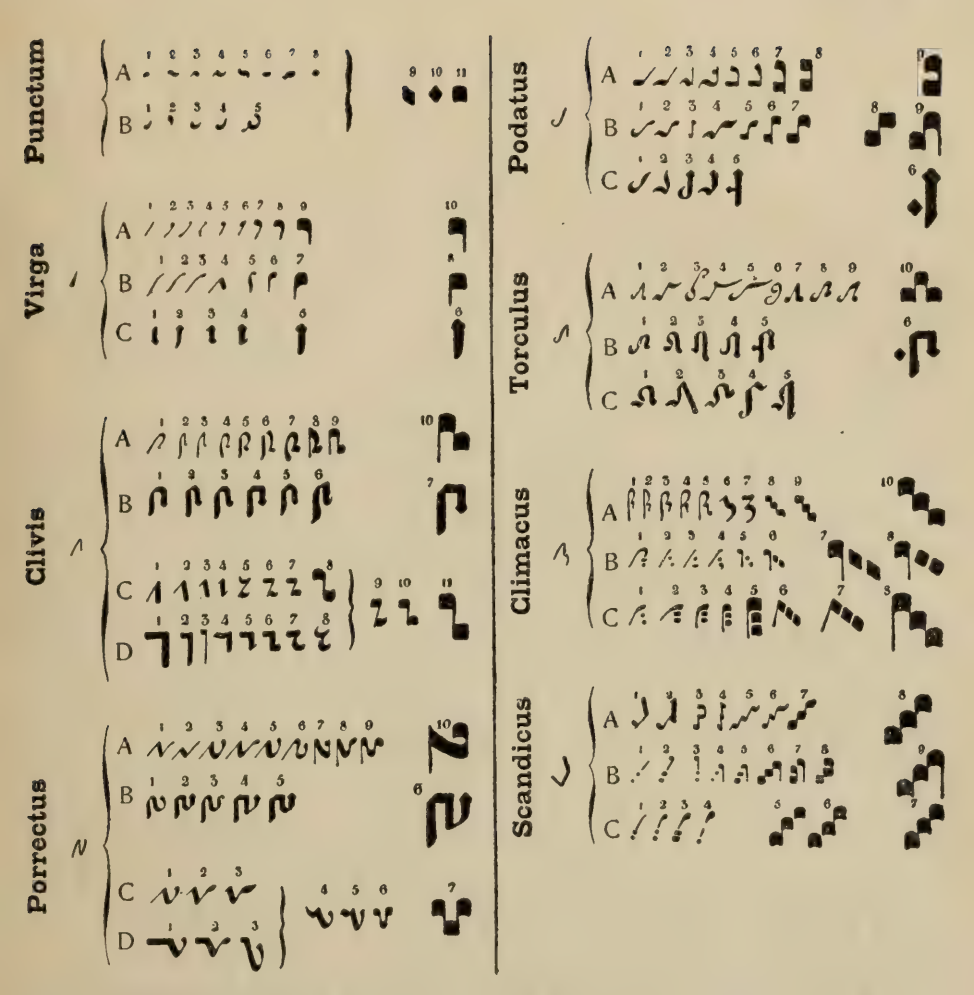


Chant authentique du *Credo :*



Ces chants appartiennent en fait à une sorte de récitatif qui tient une grande place dans l'office divin, et dont nous devons dire quelque chose : nous voulons parler de la *psalmodie,* dont le caractère propre est d'être divisée en versets. Chaque verset est régulièrement partagé en deux parties : la fin de la première partie est marquée par une cadence que l'on appelle *médiante* (v. plus haut, *pax hominibus*), tandis que la cadence qui marque la fin du verset se nomme *finale.* Souvent aussi il y a une *intonation* au commencement du verset.

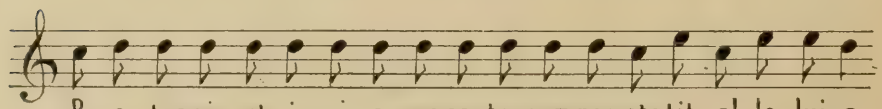
Nous rencontrons à l'origine la psalmodie en solo, comme dans les monastères d'Égypte visités par Cassien à la fin du IVe siècle, où les moines tour à tour chantaient les psaumes, pendant que la communauté écoutait. Rien n'empêche de voir ici la psalmodie *in directum*



TRANSITION DES NEUMES-ACCENTS AUX NEUMES-POINTS

dont parle saint Benoît dans sa règle. A cette époque existaient aussi deux autres formes de psalmodie, la psalmodie *responsoriale*, qui consistait à intercaler entre les versets du psaume un court refrain répété par l'assemblée, et la psalmodie *antiphonique*, pour laquelle l'assemblée était divisée en deux chœurs, qui disaient alternativement chaque verset du psaume. L'origine de la psalmodie responsoriale pourrait bien être l'*Alleluia* qu'on trouve dans le titre de plusieurs psaumes dans la Bible. Cassien nous dit qu'en Égypte le chœur ne répondait *Alleluia* qu'avec les psaumes qui ont ce mot dans leur titre ; cela semble montrer qu'ailleurs on l'avait ajouté à d'autres psaumes, et cet usage a très bien pu conduire à prendre quelques versets ou parties de versets que le chœur répétait en guise de refrain, ce que les *Constitutions Apostoliques* appellent *Akroteleutia*.

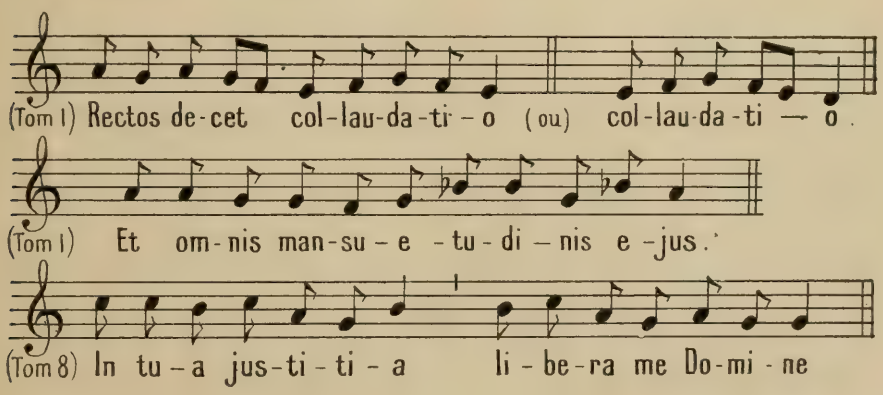
L'office ambrosien contient une manière de chanter les psaumes avec *Alleluia* aux matines des féries du temps pascal, qui pourrait peut-être donner une idée de ce qu'était cette psalmodie à l'origine :



Et l'on rencontre souvent dans les manuscrits ou dans les anciens usages de certaines églises, des exemples de psaumes chantés avec *Alleluia* répété après chaque verset, soit dans l'office des adieux à l'*Alleluia*, soit aux vêpres de la solennité pascale.

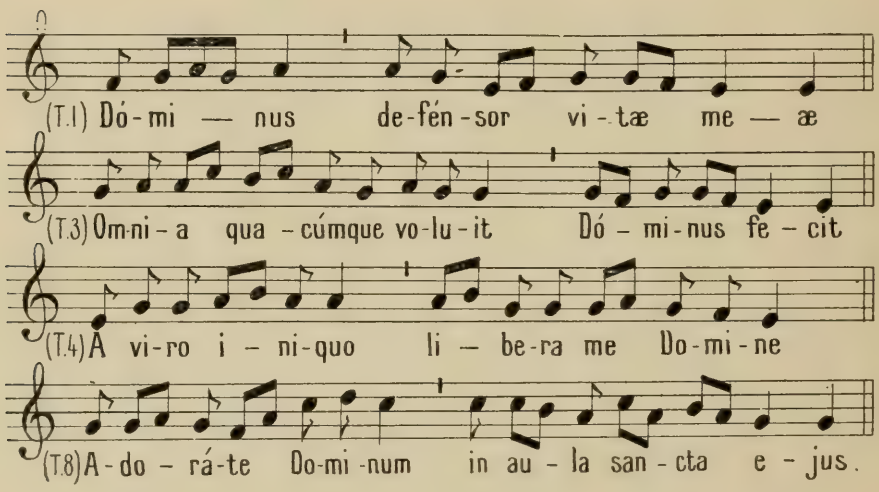
Qu'était la psalmodie primitive ? Était-elle simple ou ornée? On serait tout disposé à la croire simple, surtout dans les monastères, et on aimerait à trouver une saveur archaïque à la formule ambrosienne reproduite plus haut ; mais comment savoir ? Il est si facile de s'égarer quand on n'a pas de monuments de l'époque dont on parle, et les manuscrits ambrosiens ne remontent pas au delà du XIe siècle. Saint Augustin semblerait même dire le contraire, lorsqu'il parle de la simplification de la psalmodie par saint Athanase, et qu'il oppose au chant ainsi réformé par l'évêque d'Alexandrie celui qu'il avait entendu à Milan et introduit en Afrique.

Quant aux antiennes, elles ont dû être très simples à l'origine. Rappelons-nous que l'antienne était un refrain destiné à être répété par le peuple entre les versets du psaume : elle ne pouvait par conséquent être bien compliquée. Et en effet nous trouvons un bon nombre d'antiennes si courtes qu'elles forment à peine une phrase musicale ; elles ont l'air de faire suite au verset qui précède, et souvent même la cadence reste dans le vague. En voici des exemples :



On remarquera que ces antiennes commencent sur la dominante du ton ; il y en a beaucoup d'autres du même genre. La troisième est déjà un peu plus compliquée ; elle contient deux membres de phrase avec une suspension sur la dernière note du premier.

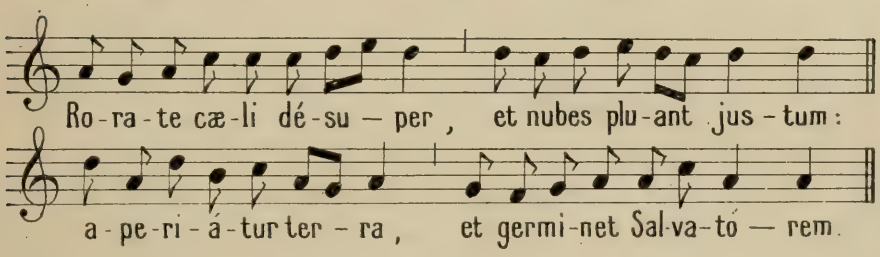
D'autres fois, le premier membre de phrase est formé d'une intonation qui a beaucoup de ressemblance avec l'intonation du psaume :



La plupart des antiennes du Psautier sont de ce genre ; grâce à leur brièveté et à la simplicité de leur mélodie, qui, en nombre de cas, ressemble beaucoup à la mélodie du psaume, les fidèles pouvaient facilement les retenir lorsqu'elles avaient été chantées par le chantre, et les répéter après lui. Cet usage, d'ailleurs, ne s'est pas perdu dans l'Église, et nous nous souvenons d'avoir souvent entendu les cantiques français chantés de cette manière.

Le chant du psaume, exécuté par une seule voix, pouvait être une mélodie assez riche ; nous en avons des exemples dans la manière dont est encore chanté le psaume de l'invitatoire, et dans le chant du cantique *Benedictus es* à la messe des samedis de Quatre Temps, qui est une psalmodie avec refrain. Il est intéressant de noter que dans beaucoup d'invitatoires la cadence médiane reproduit la cadence finale des versets du psaume, ce qui établit une affinité de plus entre la mélodie de l'antienne et la psalmodie.

Nous ne pouvons suivre les antiennes dans leur développement; nous nous contenterons de signaler les antiennes à quatre membres, qui ressemblent beaucoup à des strophes de quatre vers iambiques, et dont la mélodie rappelle parfois celle des hymnes ; en voici une qui se rencontre souvent dans l'antiphonaire :



Nous serions fort tentés d'admettre que les mélodies de ce genre sont des réminiscences des chants populaires que les fidèles entendaient autour d'eux, et auxquels ils avaient pris part eux-mêmes. Pourquoi n'aurait-on pas fait à cette époque ce que fit dans des temps plus modernes le bienheureux Louis-Marie Grignion de

Montfort ? Il fit chanter ses cantiques sur des airs profanes, et il a si bien réussi à faire oublier les anciennes paroles, que personne maintenant ne saurait les redire. C'est peut-être à une cause de ce genre qu'il faut attribuer la disparition à peu près complète des chansons païennes.

Ces mélodies d'ailleurs font preuve d'une grande élasticité. Les phrases s'allongent et se raccourcissent à volonté, suivant le nombre des syllabes ; elles se modifient d'après la place des accents ; on en supprime une ou deux quand l'antienne est trop courte, on en ajoute quand elle est trop longue, de sorte qu'un *timbre* de quatre membres peut être réduit à deux, et développé jusqu'à huit ou dix. Dans les antiennes de cette importance, le développement du thème primitif est très intéressant à étudier, d'autant plus que les compositeurs inconnus se sont servis de plusieurs artifices afin de varier leurs phrases musicales, et d'éviter ainsi la monotonie. C'est ainsi que l'on rencontre des mouvements contraires, des répétitions, des imitations, des échos mélodiques, des rimes musicales, en un mot tout ce qui est nécessaire pour faire du chant grégorien une musique agréable et expressive, quoiqu'elle se tienne toujours dans des limites de modestie qui conviennent à la prière.

Les antiennes ainsi développées se chantent à l'office avec les cantiques évangéliques ; on les rencontre aussi à la messe, sous forme d'*introïts* ou de *communions*, antiennes qui comportaient autrefois le chant d'un psaume entier, mais les plus longues sont sans contredit

les antiennes processionnelles, qui occupent une place assez réduite dans les livres romains, mais qui étaient très nombreuses dans les liturgies des diverses églises.

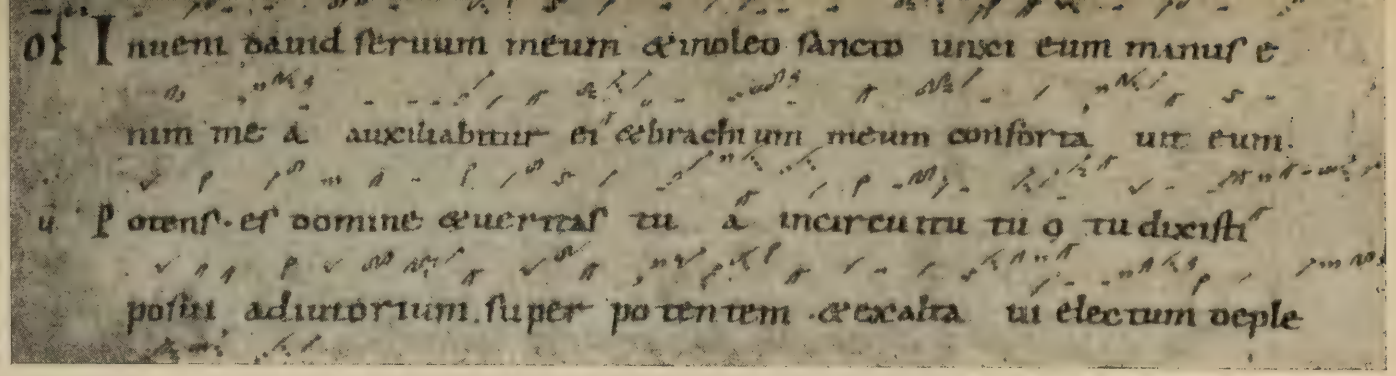
Il est facile de voir que de telles antiennes ne pouvaient être exécutées par la foule ; il faudrait peut-être en rattacher l'usage à une sorte de transposition dans les rôles respectifs des chantres de profession et de la foule, qui commença à se produire en Occident, à Milan, sous l'impulsion de saint Ambroise ; nous voulons parler de la psalmodie à deux chœurs à laquelle toute l'assemblée des fidèles prenait part. On connaît le célèbre passage des *Confessions* où saint Augustin raconte l'origine de cette manière de psalmodier, imitée de ce qui se faisait déjà en Orient. Naturellement la foule ne pouvait pas exécuter des mélodies très ornées; force fut donc de simplifier la psalmodie, et il est à croire que cette simplification se fit graduellement, jusqu'à devenir ce récitatif que nous employons maintenant pour les psaumes de l'office, et où il est rare que chaque syllabe ait plus d'une note, surtout à la médiante. La *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, faussement attribuée à Hucbald, mais qui date du xe siècle, donne un certain nombre de formules qui ressemblent beaucoup à la psalmodie simple, avec divers moyens d'adaptation suivant les accents ; il est intéressant de marquer que les fameuses médiantes rompues n'y sont pas mentionnées.

La psalmodie en solo est toujours restée très ornée, surtout dans les Graduels et les Offertoires. Les chants

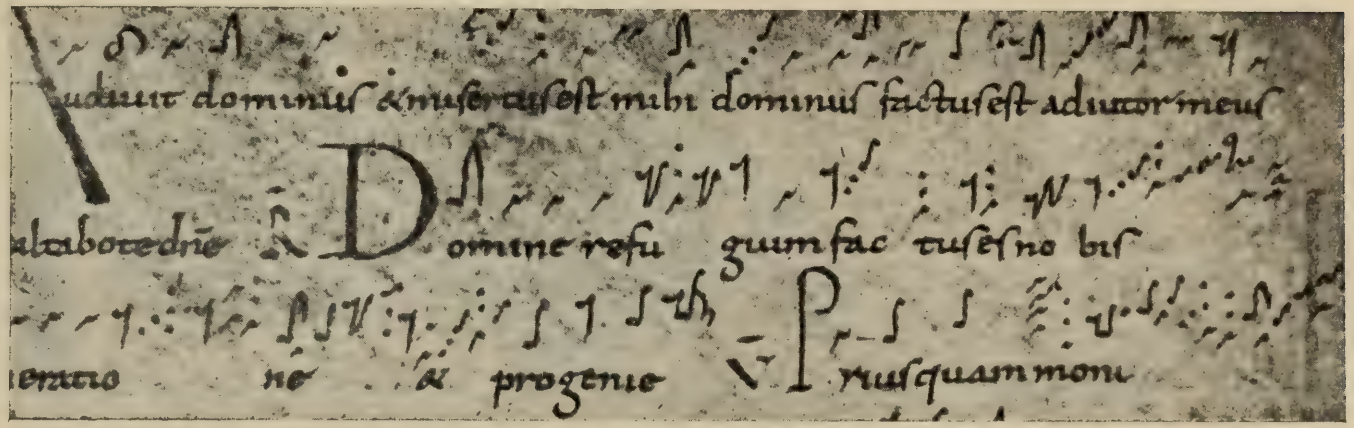
qui s'exécutaient entre les lectures sont les plus anciens de la messe ; maintenant encore la messe du samedi saint, qui a mieux que toute autre conservé la physionomie antique, ne contient que ces chants ; ceci se rencontre dans plusieurs messes de vigiles au missel ambrosien. Dans un certain nombre de Graduels et d'Alleluias, on peut voir que le pivot de la mélodie est une note récitative qui ne manque, dans beaucoup de cas, que parce que le nombre de syllabes est insuffisant. Dans les Traits, on reconnaît plus facilement cette note récitative, bien que souvent elle disparaisse sous les broderies.

Nous nous sommes étendu sur la psalmodie, parce qu'elle a une importance souveraine dans le chant grégorien, et encore nous avons dû forcément rester très incomplet. Il nous reste très peu d'espace pour mentionner certains genres de chants qui sont, eux aussi, fort intéressants.

Les *Hymnes* tiennent maintenant une place importante dans l'office divin. Il n'en a pas toujours été ainsi, au moins à Rome, où les hymnes n'étaient pas encore admises au XIe siècle ; nous trouvons même certaines églises, en Espagne, par exemple, où on les condamnait. Nous entendons par *hymnes* ces compositions en vers, imitées des odes classiques, qui furent introduites dans la liturgie par saint Ambroise. Elles devinrent en peu de temps si populaires en Occident, que le nom de leur auteur devint un terme générique pour désigner toutes les odes sacrées composées sur le même rythme :



ANTIPHONALE MISSARUM SANCTI GREGORII
Codex 339 de la Bibliothèque de Saint-Gall (Xe siècle),



NOTATION MESSINE AVEC LETTRES ROMANIENNES
Graduel de Notre-Dame de Laon (Xe siècle, folio 20, recto). Bibliothèque de la ville de Laon.

saint Benoît dans sa règle appelle *ambrosianum* l'hymne de chacune des heures principales, matines, laudes et vêpres. Les hymnes composées par le saint docteur sont divisées en strophes de quatre vers iambiques dimètres, et la plupart des hymnes de l'office reproduisent ce type. On rencontre cependant d'autres formes de strophes qu'il serait trop long d'énumérer ici; nous préférons appeler l'attention sur un changement important qui se fit plus tard dans la forme rythmique des hymnes. Saint Ambroise avait gardé les pieds classiques, composés de syllabes longues ou brèves ; certains versificateurs suivirent son exemple, mais de bonne heure on commença à remplacer les syllabes longues par les syllabes accentuées, tandis que les syllabes atones prenaient la place des brèves ; on eut ainsi le vers rythmique, qui, d'après beaucoup d'auteurs, était le vers primitif des Latins, et ne disparut jamais de la poésie populaire. On eut ainsi des strophes iambiques, trochaïques, saphiques, etc., où le rythme tonique, basé sur l'accent, remplaçait la quantité ; il faut avouer que de nombreuses licences entraient dans ces compositions, surtout dans les strophes iambiques, où souvent les auteurs se contentent d'observer la cadence finale, qui demande un mot *proparoxyton*, et encore on est quelquefois étonné de rencontrer une syllabe accentuée et longue à l'avant-dernière place, mais il faut avouer que ce cas est rare.

Comment se chantaient ces hymnes à l'origine? On serait tenté de croire que le chant en était syllabique, comme dans les mélodies qui nous sont restées de l'anti-

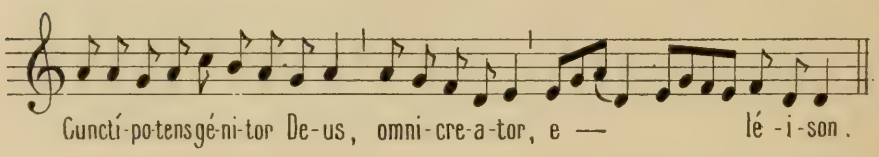
quité grecque, et, en fait, parmi les mélodies qui nous ont été transmises par la tradition, il y en a un bon nombre de syllabiques ; chantait-on ces hymnes en marquant les longues et les brèves ? Gevaert ne croit pas qu'elles se chantassent strictement en mesure, et il base son opinion sur ce fait que dans le vers iambique la syllabe brève des pieds impairs peut à volonté se remplacer par une longue. La transformation du rythme aiderait à admettre cette opinion. Mais après tout nous ne savons pas quelle était la mélodie primitive ; nous ne possédons pas d'hymnes notées avant le xe siècle, et ces hymnes ne sont pas syllabiques ; les neumes de deux et de trois notes y sont disposés comme dans les antiennes, sans tenir compte de la quantité ou de l'accentuation des syllabes. Il semble bien inutile de chercher à chanter ces hymnes avec un rythme spécial : le rythme ordinaire du chant grégorien suffit amplement.

Le IXe siècle vit naître un nouveau genre de compositions poétiques qui semble un écho de la versification des mélodes grecs. On sait que cette versification est basée sur le nombre et la place des syllabes accentuées. Le mélode commençait par choisir son *hirmos*, c'est-à-dire une strophe type, sur laquelle il modèlerait, au point de vue du nombre des syllabes et de la place des accents, toutes les strophes de son œuvre. Les *séquences* furent composées d'après un système analogue, sauf qu'on n'y trouve pas d'*hirmos ;* les strophes se répondent deux à deux, et une nouvelle mélodie sert pour chaque groupe, mais le nombre des syllabes est le

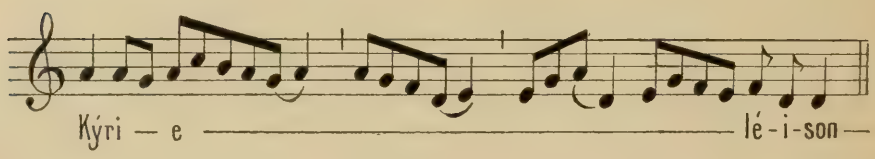
même, les accents toniques se correspondent, et les pauses intérieures se font à des places identiques. Le premier compositeur des séquences fut un moine de Saint-Gall, Notker, surnommé Balbulus parce qu'il bégayait († 912). Il nous raconte lui-même comment il désespérait de pouvoir confier à sa mémoire les longues vocalises qui suivaient le chant de l'*Alleluia ;* il faut se rappeler que les livres étaient alors notés en neumes sans lignes, et que cette notation ne pouvait servir que d'aide-mémoire. Un moine de Jumièges fuyant l'invasion des Normands vint se réfugier à Saint-Gall, et apporta avec lui son antiphonaire, où Notker remarqua que des espèces de vers accompagnaient ces vocalises ou séquences. Il eut l'idée d'en faire autant pour ces formules qu'il avait tant de peine à apprendre ; ses maîtres Iso et Marcellus encouragèrent ses premiers essais, et il composa de ces pièces pour toutes les solennités de l'année. Elles devinrent promptement populaires et se répandirent partout, en donnant lieu à un très grand nombre d'imitations.

A la même époque et au même lieu parurent aussi les *tropes*. Un confrère de Notker, nommé Tutilo, eut l'idée de faire pour d'autres passages mélismatiques ce que Notker avait fait pour les séquences de l'*Alleluia ;* il orna ainsi en particulier les longues vocalises qui se trouvent sur la dernière syllabe du mot *Kyrie*. Nous notons ceci, afin d'expliquer les indications qui se trouvent avant chaque *Kyrie* de l'*Ordinarium Missae* dans l'édition vaticane. Le Kyrie IV, par exemple, est intitulé

Cunctipotens Genitor Deus : ce sont les premiers mots du trope qui l'accompagnait : voici comment il était exécuté. Le chantre donnait le premier Kyrie avec le trope :



Puis le chœur répétait la même mélodie en faisant une vocalise sur la dernière syllabe de Kyrie :



Nous transcrivons comme dans les manuscrits, où un seul *e* servait pour Kyri*e* et *e*leison.

Tous les morceaux de la messe furent tropés d'une manière analogue ; mais on ne se contenta pas de mettre des paroles sur les passages mélismatiques ; on y intercala d'assez longues compositions qui étaient plus ou moins un commentaire du texte, et qui rappelaient parfois les séquences, par la régularité rythmique de leur facture. La prose *Ave verum* qui est restée en usage était un trope du *Sanctus*. Certains répons plus solennels de l'office furent aussi agrémentés de tropes ou proses qui s'exécutaient à la manière du Kyrie de la messe : une voix chantait un verset, et le chœur répétait la

mélodie en vocalisant sur la dernière syllabe du texte. L'*Inviolata* qui est resté populaire était une prose intercalée dans le répons *Gaude Maria virgo,* dont les derniers mots sont : *post partum virgo inviolata permansisti ;* la prose n'est qu'un développement du mot *inviolata,* et la mélodie des deux derniers mots, plus chargée de notes, n'est que le chant des deux derniers mots du répons.

Peu à peu les auteurs de séquences s'éloignèrent du type byzantin pour se rapprocher du style et du rythme des hymnes latines. La séquence *Victimæ Paschali laudes* que l'on attribue à Wipo, chapelain des empereurs Conrad II et Henri III, dans la première moitié du XIe siècle, diffère déjà de la forme notkérienne, mais la perfection du genre fut atteinte par Adam de Saint-Victor au XIIe siècle. Le missel romain actuel ne contient que cinq séquences, *Victimæ Paschali* pour Pâques, *Veni Sancte Spiritus* pour la Pencôte, attribuée à Innocent III, et dont le chant est un développement de l'*Alleluia Veni sancte ; Lauda Sion* de saint Thomas d'Aquin pour la fête du Très-Saint Sacrement : c'est une imitation d'Adam de Saint-Victor ; *Dies iræ,* pour la messe des morts, composée par le franciscain Thomas de Celano, au XIIIe siècle, alors qu'une terrible peste faisait penser au jugement dernier ; le chant en semble calqué sur certains passages du répons *Libera me ;* enfin la prose *Stabat mater,* que l'on doit à un autre franciscain, *Jacopone de Todi,* au XIVe siècle ; elle n'a point de mélodie originale.

Les tropes ont disparu complètement ; nous n'avons pas à le regretter, car la plupart de ces compositions ne présentent aucun intérêt : tout au plus pourrait-on en recueillir quelques-uns, pour les chanter comme motets aux saluts du Très-Saint Sacrement. Il n'en est pas de même des séquences, que beaucoup de liturgistes désireraient voir reprendre leur place à la messe.

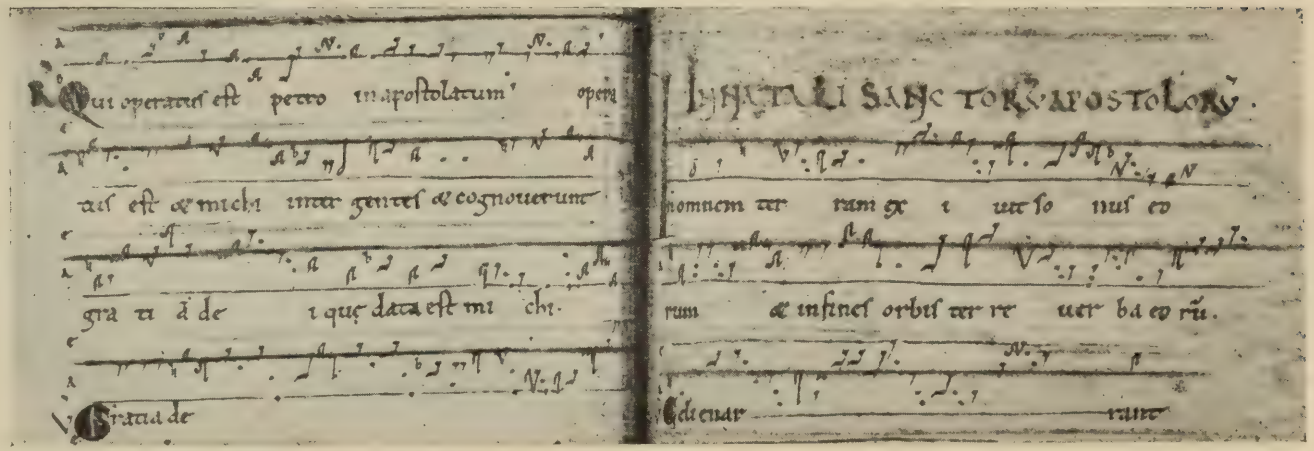
CHAPITRE IV

LA NOTATION DU CHANT GRÉGORIEN

Le musicien moderne se trouve un peu dérouté lorsqu'il ouvre les livres officiels de l'Église, car la notation est bien différente de celle à laquelle il est habitué. Cependant il parvient vite à la lire, parce qu'après tout la portée, pour n'avoir que quatre lignes, n'en est pas moins une portée ; les clefs sont faciles à reconnaître malgré leur forme spéciale, et lorsque deux ou trois signes ont été expliqués, la lecture des notes carrées n'est plus qu'un jeu. Mais si notre musicien veut remonter aux sources, et ouvre un manuscrit noté en neumes, alors il se trouve devant un grimoire indéchiffrable. Et pourtant les notes carrées actuelles procèdent en ligne directe des neumes, dont elles sont une transformation. On a été très longtemps avant de faire cette découverte, qui maintenant paraît si simple. Au commencement du

NOTATION ALPHABÉTIQUE ET NEUMES-ACCENTS FRANÇAIS

Graduale-Tonale. Folio 84. Verso (XIe siècle). Bibliothèque de l'Ecole de Médecine de Montpellier. N° 159.



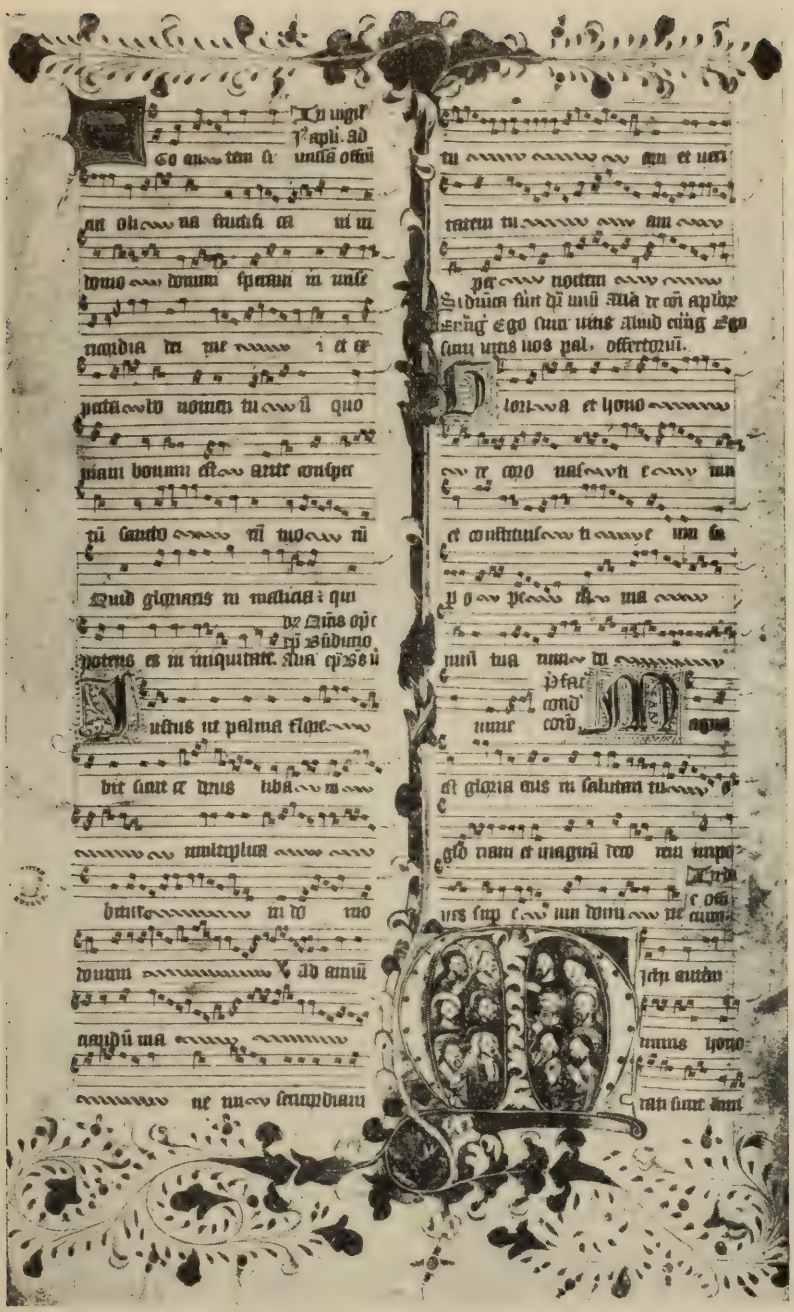
NEUMES-ACCENTS FRANÇAIS

Graduel et Tropaire de Saint-Evroult. Folio 101 verso et 102 recto (XIIe siècle). Bibliothèque nationale, Fonds latin. N° 10508.

XIXe siècle, les musicologues étaient dans une ignorance complète sur ce sujet. Le premier qui essaya de lire le grimoire fut Fétis. Il crut reconnaître dans ces signes bizarres l'écriture démotique de l'ancienne Égypte, qui aurait été, suivant lui, apportée en Europe par les barbares, lors de leurs invasions. Il aurait été intéressant de savoir pourquoi les barbares avaient adopté cette écriture, et comment on en était arrivé à s'en servir pour reproduire la musique : Fétis ne le dit pas ; il ne cherche pas non plus à établir le rapport de cette notation avec la moderne. Un peu plus tard, Nisard crut trouver l'origine des neumes dans les notes tironiennes, sorte de sténographie dont les anciens se servaient pour écrire les mots en abrégé. Pas plus que Fétis, il ne cherchait à expliquer comment ces signes pouvaient représenter les mélodies que nous avons. La véritable découverte est due à Ed. de Coussemaker ; il l'a publiée en 1852, dans son *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*. « Les neumes, disait-il, ont leur origine, suivant nous, dans les accents. L'accent aigu ou l'arsis, l'accent grave ou la thésis, et l'accent circonflexe formé de la combinaison de l'arsis et de la thésis, sont les signes fondamentaux de tous les neumes. » Ceux qui sont venus après lui n'ont pas mieux dit. Malheureusement de Coussemaker ne s'en tint pas là : il admit le *point* comme élément générateur des neumes en même temps que l'accent, et il donna aux signes des valeurs temporaires qu'ils n'ont pas. Dom Pothier, dans les *Mélodies grégoriennes*, fit faire à la question un pas de plus, car il reconnut que

le point dans les neumes de Saint-Gall, et ceux qui leur ressemblent, n'est qu'une modification de l'accent grave, amenée par la tendance naturelle au calligraphe de simplifier l'écriture. Mais il ne crut pas pouvoir rattacher aux accents toute une famille de neumes, ceux qu'on désigne sous le nom de neumes *aquitains*, ou à points superposés. D'après lui, « le point n'est plus ici une forme dérivée : il est l'élément propre et constitutif de cette seconde espèce de neumes ». L'exposition complète de la doctrine sur ce point était réservée à dom Mocquereau, qui, grâce à sa patiente observation, a su voir et démontrer, dans le premier volume de la *Paléographie musicale*, que les points détachés dont est composée la notation aquitaine, ne sont eux-mêmes qu'une modification des neumes accents ; au moyen de reproductions phototypiques de divers manuscrits, il nous fait assister aux étapes successives de la transformation.

Nous avons déjà remarqué que l'accent tonique, dans la langue latine, a une valeur essentiellement mélodique, puisqu'il marque avant tout une élévation de la voix. De là à se servir du signe grammatical de cet accent comme moyen d'écriture musicale, il n'y avait qu'un pas. En fait, nous trouvons les neumes accents dans toutes les liturgies orientales, à commencer par la byzantine. Est-ce à dire pour cela que les neumes latins ont, comme on a récemment essayé de le prouver, une origine byzantine ? Nous ne croyons pas qu'il soit nécessaire de recourir à une telle supposition. La tendance à marquer l'élévation de la voix par un signe qui monte



GRADUALE SARISBURIENSE
Folio 98, verso (XVe siècle).
Londres, Musée britannique. Lansd. 462.

de gauche à droite est assez naturelle pour qu'elle ait pu se produire d'une manière indépendante dans divers pays, et une simple comparaison entre les neumes byzantins et les neumes latins nous porterait presque à admettre que les premiers ne sont pas originaux, car leur signification, purement diastématique, ne représente pas la signification primitive des accents, que les neumes latins ont fidèlement gardée.

On trouvera des exemples d'écriture neumatique dans plusieurs planches de ce volume : nous n'entrerons ici que dans les explications nécessaires pour aider à reconnaître les éléments des neumes.

Comme nous l'avons dit, l'accent aigu, ou *virga*, marque une élévation de la voix ; l'accent grave, au contraire, marque une dépression ; de bonne heure, pour une plus grande commodité, il s'est transformé en point, ou *punctum*. Dans le chant strictement syllabique, on n'emploie que ces deux signes.

Pour noter des groupes de deux sons, il faut avoir recours à des combinaisons d'accents ; ou bien le groupe va en montant, et alors nous avons la figure appelée *podatus*, composée d'un accent grave et d'un accent aigu, ou bien il descend, ce qui nous donne la *clivis*, où les accents sont dans l'ordre inverse. Les accents ont conservé leur forme, bien que dans la clivis la direction de l'accent grave ait un peu changé. toujours pour la plus grande commodité du scribe, mais il est toujours tracé de haut en bas, tandis que l'accent aigu se trace de bas en haut.

Quand le groupe a trois sons, il y a quatre combinaisons possibles. S'ils sont dans l'ordre ascendant, ils sont représentés par le *scandicus*, groupe formé de deux accents graves changés en points, et d'un accent aigu ; le *climacus*, qui marque trois sons descendants, contient les mêmes accents, mais l'accent aigu est en tête. Trois sons dont le second est plus élevé que les deux autres se marquent par le *torculus* dont on peut facilement reconnaître la formation, tandis que si la deuxième note est plus basse que les deux autres, le groupe prend la forme inverse et se nomme *porrectus*. (V. pl. 3.)

Les groupes de plus de trois sons se forment des précédents, soit en y ajoutant des points, soit en combinant deux ou plusieurs groupes ensemble.

On pourra voir dans les planches 3, 4 et 5, extraites de la *Paléographie musicale*, comment ces neumes élémentaires ont été écrits d'une manière diverse, suivant les particularités de l'écriture des différents pays ; on y verra aussi comment les accents se sont modifiés de manière à devenir les notes carrées en usage dans l'édition vaticane.

La notation en neumes accents, tout en étant parfaite au point de vue rythmique, grâce aux signes supplémentaires dont nous parlerons, avait un grave inconvénient au point de vue de la mélodie ; les signes en effet ne donnaient que vaguement le contour mélodique ; ils disaient bien quand le chant doit baisser ou monter, mais ils n'indiquaient pas les intervalles à franchir. On chercha de bonne heure à remédier à un état de choses

qui exigeait au moins cinq ans pour former un chantre : il fallait en effet apprendre le livre par cœur, et le manuscrit qui ornait le lutrin n'était qu'un aide-mémoire. La solution de la difficulté se trouvait dans les neumes eux-mêmes. Tandis que ces figures sont placées au-dessus du texte à des hauteurs diverses, suivant le caprice ou la commodité du scribe, les points à l'intérieur des groupes indiquent toujours la direction de la mélodie. Ceci donna l'idée, pour emprunter le langage de dom Mocquereau, de « la superposition des signes, première étape de la régénération diastématique. La superposition des signes, à son tour, devait amener rapidement l'espacement de plus en plus régulier des notes à des hauteurs en rapport exact avec les intervalles musicaux ; enfin l'invention des lignes et de la portée couronna cette longue période de transformations. »

Cette disposition des neumes et de leurs éléments à des hauteurs diverses au-dessus du texte conduisit nécessairement à une modification de ces éléments eux-mêmes. Dans le système des accents purs, le trait tout entier était la note, et cela pouvait suffire quand on ne visait à rien de plus qu'à montrer la direction générale de la mélodie ; mais quand on voulut marquer les intervalles, la valeur significative dut se porter sur l'extrémité de l'accent, qui fut alors marquée par un léger renflement ; ce renflement devint la note carrée actuelle.

Tout d'abord le point de départ sur lequel on se fixait pour marquer la valeur des intervalles était la ligne réelle ou imaginaire qui se trouvait sous le texte ; puis

on sentit le besoin d'y ajouter une nouvelle ligne avec une lettre en tête nommée clef, qui indiquait la note portée par cette ligne ; d'autres lignes furent ajoutées suivant les besoins lorsque la mélodie s'étendait soit à 'aigú, soit au grave ; enfin Guy d'Arezzo, au XIe siècle, arrêta le nombre des lignes à quatre, et cette portée de quatre lignes, suffisante pour la plupart des mélodies du plain-chant, est encore en usage aujourd'hui. Il serait intéressant de continuer l'histoire de la transformation des notes, et de montrer comment la notation moderne descend des neumes en droite ligne, mais ce serait sortir du domaine du chant grégorien.

DEUXIÈME PARTIE

ESQUISSE HISTORIQUE DU CHANT GRÉGORIEN

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES

Le IXe siècle est une époque importante dans l'histoire du plain-chant ; c'est de ce temps en effet que datent les plus anciens manuscrits qui le contiennent ; c'est alors aussi qu'écrivent les plus anciens auteurs didactiques qui l'exposent. Est-ce à dire que le chant lui-même ne date que du IXe siècle ? On pourrait être tenté de le croire, et il nous souvient d'avoir vu un savant liturgiste hasarder l'opinion que le chant grégorien, tel que nous le possédons, pourrait bien être tout simplement un produit de l'activité littéraire au temps des Carolingiens.

Il est à peine nécessaire de s'arrêter à une telle supposition. Nous avons encore des documents authentiques qui nous racontent l'œuvre de Pépin et de Charlemagne ; il n'y est pas question de fabriquer un chant

nouveau, mais bien d'introduire dans l'empire des Francs le chant romain, en usage dans la capitale de la chrétienté depuis longtemps déjà. Nous trouvons ce chant dans des manuscrits du IXe siècle, très voisins de Charlemagne, par conséquent, et peut-être ses contemporains ; il n'y est pas à l'état embryonnaire, mais à l'état parfait ; les morceaux que contiennent ces livres sont de petits chefs-d'œuvre, et nous prenons sur le fait l'ignorance où l'on était alors de la composition musicale dans certaines adaptations maladroites de textes nouvaux à d'anciens chants ; on peut voir par exemple la messe de la Sainte Trinité, composée par Alcuin.

D'ailleurs nous trouvons en ce même IXe siècle une tradition bien établie qui fait remonter à saint Grégoire le Grand (590-604) sinon la composition, au moins l'arrangement et l'ordonnance des mélodies liturgiques. Cette tradition est attestée par le biographe du Pontife, Jean Diacre. Suivant lui, Grégoire, « le plus zélé des chantres, compila un antiphonaire centon qui est d'une très grande utilité. Il établit aussi la Schola cantorum, qui encore aujourd'hui chante dans l'Église romaine le chant intitulé par lui... On y conserve encore le lit où il se reposait pour chanter, la férule dont il menaçait les enfants, et l'antiphonaire authentique ». On a essayé de révoquer en doute la tradition dont Jean Diacre était le témoin, et on a essayé d'attribuer l'organisation du chant à différents papes du VIIIe siècle, mais les mélodies elles-mêmes montrent que cette attribution est impos-

sible, et on peut suivre la même tradition à travers le VIIIe siècle jusqu'aux dernières années du VIIe. En effet, Egbert, archevêque d'York, en son Dialogue *de Ecclesiastica Institutione*, nous parle deux fois de l'Antiphonaire et du Missel du bienheureux Grégoire, apportés en Angleterre par saint Augustin. Il est vrai que ce Dialogue fut écrit après l'élévation d'Egbert au siège d'York, qui eut lieu en 732, mais l'archevêque dans sa jeunesse avait étudié à Rome, où il fut ordonné diacre vers la fin du VIIe siècle ; il avait ainsi pu étudier la tradition de la Ville Éternelle, et si cette tradition existait à la fin du VIIe siècle, il y a tout lieu de la croire véridique. Et quand à la même époque Bède nous montre des chantres qui vont du Nord à Cantorbéry afin de se former aux chants soit sous la direction des disciples de saint Grégoire, soit sous celle de leurs successeurs, nous ne pouvons nous empêcher de croire que le sujet de ces leçons était cet Antiphonaire dont parle Egbert, que saint Grégoire avait donné à Augustin. Nous n'osons pas apporter en témoignage l'épitaphe d'Honorius, mort en 638, car les mots : *divino in carmine pollens* sont très éloignés de ceux-ci :

> Namque Gregorii tanti vestigia justi
> Dum sequeris cupiens meritumque geris....

pour qu'on puisse les y rapporter d'une manière certaine, d'autant plus que l'épitaphe mentionne beaucoup d'autres œuvres dans lesquelles Honorius a pu marcher sur les traces de Grégoire.

Jean Diacre ne nous dit pas que saint Grégoire ait composé le chant qui porte son nom. L'œuvre du Pontife, d'après son historien, fut une compilation, une centonisation. En quoi consista ce travail ? Il est bien difficile de le dire. Dom Germain Morin nous semble dans le vrai lorsqu'il assimile le travail du grand pape sur l'Antiphonaire à celui que Jean Diacre lui attribue sur le Sacramentaire gélasien : « *multa subtrahens, pauca convertens, nonnulla vero superadiciens* » ; il simplifia beaucoup, transforma un peu, et ajouta un certain nombre de pièces. Beaucoup croient que le chant ambrosien, tel que nous le donnent les plus anciens manuscrits, est précisément celui que saint Grégoire aurait simplifié ; cette supposition est bien tentante, et la comparaison des deux Antiphonaires nous porterait fortement à nous y rallier, car il y a une analogie frappante entre le chant ambrosien et le chant grégorien ; on sent que les deux ont une origine commune, et tandis que le premier ressemble à une forêt touffue remplie d'une végétation luxuriante et capricieuse, le second nous apparaît comme la même forêt, dans laquelle un artiste de génie aurait fait des coupes savantes, ouvert des perspectives, et tracé des allées, de manière à en faire un parc magnifique. Cette œuvre conviendrait éminemment au génie romain. Mais les plus anciens manuscrits ambrosiens ne remontent qu'au XIe siècle, de sorte que nous devons nous résigner à rester dans l'incertitude à ce sujet. Il en est de même des rapports du chant grégorien avec un chant contenu dans trois

manuscrits qui paraissent avoir été en usage à Saint-Pierre de Rome, et dans lequel on a cru reconnaître récemment la matière sur laquelle aurait travaillé saint Grégoire. On peut voir un spécimen de ce chant, comparé avec l'ambrosien et le grégorien, dans la *Paléographie musicale*, t. II, p. 6. Ici encore nous ne pouvons donner une conclusion certaine ; les manuscrits sont du XIIe et du XIIIe siècle, et nous ne pouvons savoir si le chant qu'ils contiennent est une forme primitive ou une corruption.

Le chant fut en usage dans les assemblées des fidèles dès le commencement de l'Église. Ceci n'a rien d'étonnant, car de tous temps et en tous lieux le culte divin a toujours été accompagné de musique. Les premiers chrétiens n'avaient d'ailleurs qu'à suivre l'exemple du Sauveur, qui chanta une hymne après la Cène avec ses Apôtres, et saint Paul nous montre bien que cet exemple avait été suivi, lorsqu'il exhorte les Éphésiens et les Colossiens à « laisser leurs cœurs s'épancher vers Dieu en chants, par des psaumes, des hymnes et des cantiques spirituels ». Et il est tout naturel que nous rattachions les mélodies sur lesquelles se chantaient ces hymnes, ces psaumes et ces cantiques, à celles qui étaient en usage soit au temple de Jérusalem, soit dans les synagogues de la diaspora. Les fidèles en effet continuèrent à fréquenter la prière publique des Juifs, comme nous le voyons aux Actes des Apôtres, et ils se servaient pour leurs réunions privées des mêmes psaumes qu'ils avaient chant ésau temple ou à la syna-

gogue ; pourquoi auraient-ils cherché à y mettre des airs nouveaux ? Nous reste-t-il quelque chose de ces antiques mélodies ? C'est fort à croire ; nos récitatifs remontent probablement jusque-là, et l'usage du jubilus nous est attesté par ce que les Juifs modernes appellent la *cantillation*, c'est-à-dire les vocalises par lesquelles se rendent les accents musicaux du texte hébreu de la Bible. Les papyrus gnostiques qui ont été découverts dans les dernières années nous sont aussi des témoins de l'usage général des vocalises pour orner ou compléter un récitatif. Mais nous croyons que ce serait peine perdue d'essayer d'identifier les mélodies d'une manière plus précise ; c'est un travail qui tente beaucoup l'imagination, mais qui ne repose sur aucune base solide. Car les mélodies hébraïques ont été fort altérées dans le cours des siècles, et les auteurs de la *Jewish Encyclopedia* ne craignent pas d'attribuer beaucoup de ces altérations, soit dans la tonalité, soit dans la mélopée, à l'influence du plain chant ; la musique soit turque, soit arabe, a certainement contribué à corrompre les cantilènes juives. Nous n'essaierons donc pas de faire de ces rapprochements toujours faciles, surtout quand on met bout à bout des fragments de phrases musicales qui doivent parfois être très étonnés de se rencontrer.

Comme nous avons eu l'occasion de le dire plus haut, il faut aussi reconnaître dans la formation des mélodies grégoriennes un apport considérable du milieu ambiant, et telle antienne ou telle strophe d'hymne pourrait fort

LES QUATRE PREMIERS TONS DU PLAIN-CHANT

Chapiteaux du Musée de Cluny. (Photographies du Dr Pouzet.)

Traduction des inscriptions se trouvant en bordure du sujet :

1er Chapiteau. Ce ton est le premier à donner des chants mélodieux. — *2e Chapiteau.* Le trope qui suit est le second par le rang et l'ordonnance. — *3e Chapiteau.* Le troisième représente la Passion et la Résurrection du Christ. — *4e Chapiteau.* Le quatrième ton suit, ses chants imitent la douleur.

bien être une mélodie populaire plus ancienne même que le christianisme.

Quoi qu'il en soit, les Papes ne pouvaient rester indifférents au développement du chant liturgique. Un curieux document du VIIIe siècle publié par Gerbert, œuvre de quelque moine franc qui était allé examiner de près l'usage et la tradition des monastères romains, nous fait connaître ce que l'on en disait à Rome au moment de sa visite. D'après lui, ce fut le saint pape Damase (366-384) qui, le premier, organisa le cycle ecclésiastique en se basant sur l'ordre suivi à Jérusalem, qui avait été transcrit avec sa permission par saint Jérôme. Puis il nomme cinq papes, qui, selon lui, ont publié un chant annuel : saint Léon le Grand (440-461), saint Gélase (492), Symmaque (498-514), Jean Ier (523-526), et Boniface II (530-532). Le dernier pape mentionné par cet anonyme est saint Grégoire le Grand « qui donna un chant célèbre pour tout le cycle de l'année ». Après lui, la tradition romaine du VIIIe siècle ne connaissait que trois abbés des monastères voisins de Saint-Pierre, qui, eux aussi, disposèrent le chant pour tout le cours de l'année (*Patr. lat.*, t. 138, col. 1347).

Nous avons dit plus haut quelle fut la part de saint Grégoire dans l'organisation du chant ; après lui, on peut dire que l'ère de la composition est close, au moins pour l'*Antiphonale missarum ;* nous dirons plus loin un mot de l'Antiphonaire de l'office. La seule messe qui soit vraiment post-grégorienne est celle de la Dédicace, composée lorsqu'en 607 Boniface III dédia le Panthéon

en l'honneur de la sainte Vierge et des martyrs. Encore ne faudrait-il pas dire que le graduel de cette messe est le premier qui ne soit pas tiré des psaumes, car plusieurs graduels du répertoire grégorien sont pris dans d'autres livres de l'Écriture, par exemple celui de l'Épiphanie (Isaïe), et celui de saint Jean-Baptiste (Jérémie), etc. Les antiennes pour la procession de la Purification, établie par Sergius Ier, sont empruntées aux Grecs, pour la mélodie aussi bien que pour les paroles, que certains manuscrits, par exemple l'ântiphonaire de Saint-Pierre de Gand, publié par Pamélius, donnent à la fois en grec et en latin. Sergius d'ailleurs était un de ces papes qui, selon le *Liber pontificalis*, furent élevés à la Schola cantorum à cause de leur belle voix, et qui se firent remarquer par leur science du chant. Il est remarquable que le vieux catalogue des papes n'attribue à aucun d'entre eux soit une revision, soit une organisation nouvelle de l'Antiphonaire. Lorsque Grégoire II, l'un de ces papes, ajouta les messes des jeudis de carême, il se garda bien de composer quelque chose de nouveau, mais il forma ces messes de morceaux pris çà et là dans le recueil qui existait déjà. De même les messes des nouvelles fêtes empruntent leurs chants à des messes plus anciennes ; plus tard, lorsqu'on introduira des textes nouveaux, on se contentera d'y adapter, tant bien que mal, des mélodies déjà existantes.

Dès l'époque de saint Grégoire, le chant romain fut importé dans la Grande-Bretagne par les moines que le grand pontife y avait envoyés, sous la conduite de

saint Augustin. On peut dire qu'ils prirent possession du pays aux accents des mélodies grégoriennes, puisque Bède nous les représente s'avançant vers le roi Ethelbert en procession solennelle, et chantant l'antienne *Deprecamur te Domine*, qui fut entonnée de nouveau, avec la même mélodie, treize cents ans plus tard, par un chœur de quarante moines bénédictins, dans le lieu même où elle avait été chantée en 597 par Augustin et ses quarante compagnons. Canterbury resta la source où les chantres du Nord allaient puiser la tradition vivante, continuée par ceux que Bède appelle les disciples de saint Grégoire, tandis que quelques-uns, comme saint Benoit Biscop, ramenaient de Rome des chantres chargés de remettre les moines de la Northumbrie dans la bonne voie dont ils s'étaient écartés, peut-être sous l'influence de la liturgie celtique.

Le chant pénétrait peu à peu dans toutes les contrées de l'Europe. Dans certains pays, comme Milan et l'Espagne, les mélodies conservaient une couleur et une allure propres qui les distinguaient profondément du chant romain, bien que le fond restât le même ; dans le reste de l'Italie et en Gaule, les différences semblent avoir été moins grandes ; il en fut de même en Germanie. Mais Charlemagne entreprit une œuvre qui devait avoir pour résultat l'établissement de la liturgie romaine, et par conséquent du chant qui l'accompagnait dans tout son empire. Il ne faisait que marcher sur les traces de son père Pépin. Celui-ci ayant envoyé à Rome une ambassade en 753, Chrodegang, évêque de Metz, le

principal personnage de cette ambassade, introduisit à son retour le chant romain parmi ses chanoines Plus tard, le pape Paul Ier (758-768) envoya à Pépin un Antiphonaire et un Responsorial, tandis qu'il dirigeait vers Rouen un des chantres de la *schola*, nommé Siméon. Celui-ci resta deux ans à Rouen, et lorsqu'il retourna à Rome pour prendre la succession du *primicerius* de la schola qui était mort, l'évêque envoya plusieurs moines avec lui pour achever leur éducation musicale. Les capitulaires de Charlemagne s'occupent fréquemment de l'étude du chant, et recommandent souvent aux évêques de suivre l'usage de Rome. L'empereur veillait lui-même avec soin à ce que les exécutions musicales fussent parfaites dans sa chapelle, et pour arriver à ce résultat, il fit donner un enseignement complet du chant dans son École palatine, qu'Aurélien de Réomé appelait, pour ce qui regarde cet enseignement, une imitation de la *schola* romaine.

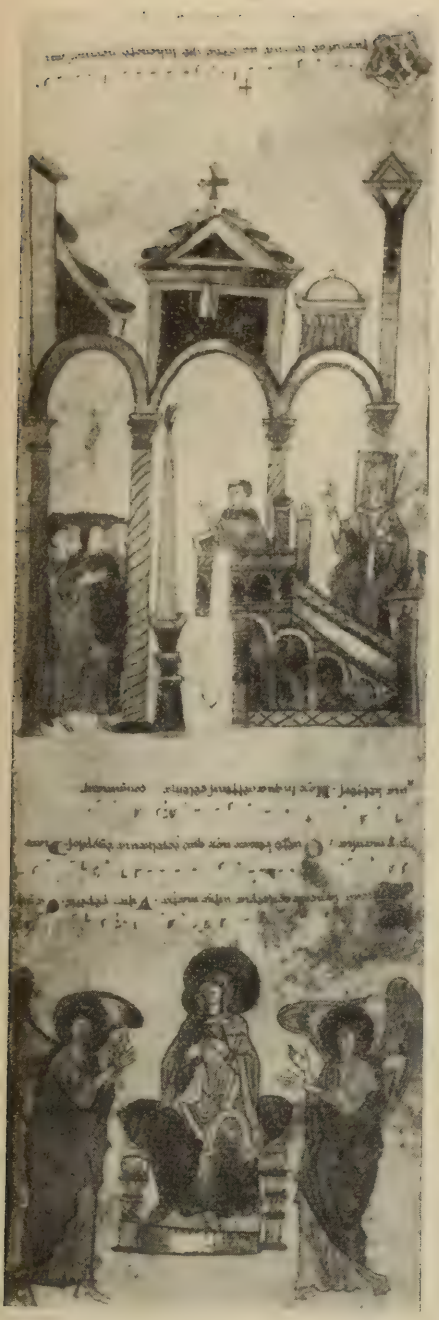
Pendant ce temps, l'école de Metz, dont nous avons dit la fondation par saint Chrodegang, continuait à donner son enseignement et rivalisait avec celle d'Aix-la-Chapelle. Mais l'une et l'autre suivirent le cours ordinaire des choses humaines et tombèrent en décadence, si bien que Charlemagne, se trouvant à Rome pendant les fêtes de Pâques de l'année 787, fut choqué de la différence entre les chantres gaulois et ceux de la chapelle papale. C'est alors qu'il prononça cette parole devenue célèbre : *Revertimini vos ad fontem sancti Gregorii, quia manifeste corrupistis cantilenam ecclesiasticam.* « Retour-

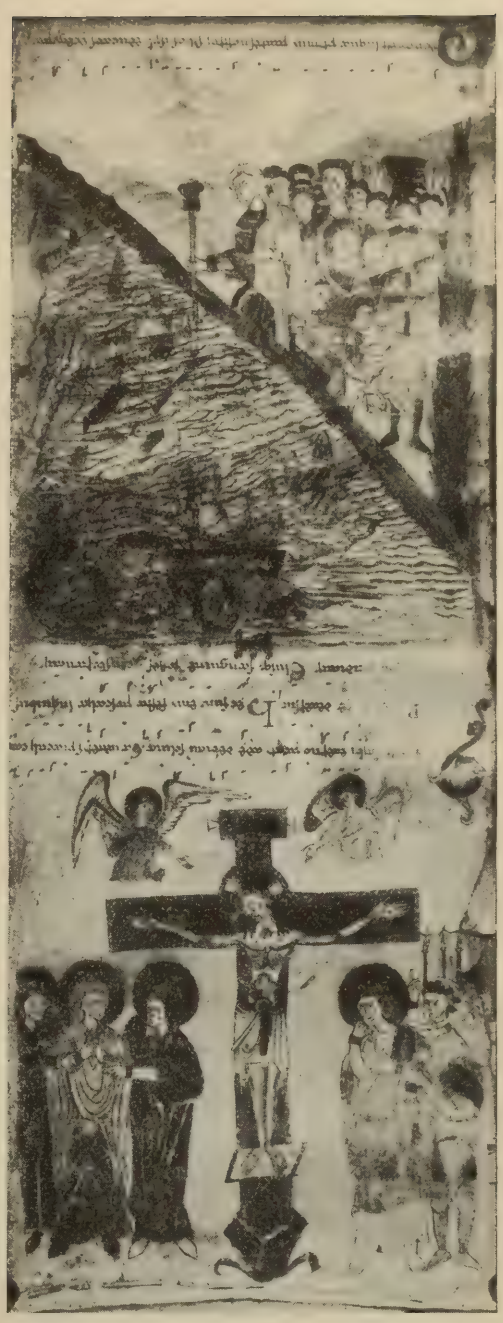
nez à la source de saint Grégoire, car il est manifeste que vous avez corrompu la cantilène ecclésiastique. » Le moine d'Angoulême qui rapporte ces paroles ajoute que le pape Adrien accorda à l'empereur deux chantres, Théodore et Benoît, auxquels il donna des Antiphonaires de saint Grégoire. De retour en France, le roi Charles envoya l'un des chantres à Metz, et l'autre à Soissons, et ordonna aux maîtres de chant de toutes les cités de France de leur apporter leurs antiphonaires à corriger, et d'apprendre d'eux à chanter. L'école de Metz devint bientôt si célèbre que l'anonyme de Saint-Gall, qui écrivait une *Vie de Charlemagne* vers la fin du IXe siècle, ne pouvait s'empêcher de reconnaître sa supériorité sur toutes les autres écoles de France, et il nous apprend que pour désigner le chant ecclésiastique, on disait le chant messin.

Et cependant il y avait à Saint-Gall une école de chant qui devait bientôt éclipser sa rivale. Quelle était l'origine de cette école? Ekkehard IV, abbé et historien du célèbre monastère, lui donne comme à celle de Metz une origine purement romaine. Suivant cet auteur, les deux chantres envoyés par Adrien à Charles se nommaient Pierre et Romanus. Romanus tomba malade au passage des Alpes, et reçut l'hospitalité au monastère, où il resta avec la permission de l'empereur, tandis que Pierre allait jusqu'à Metz. Malheureusement Ekkehard écrivait au XIe siècle, et la tradition qui avait cours à Saint-Gall à cette époque ne paraît pas avoir été connue par le moine cité plus haut qui écrivait la *Vie de Charle-*

magne au IXe siècle ; de plus Ekkehard a été pris plusieurs fois en flagrant délit de manque de critique.

Quoi qu'il en soit, les plus anciens manuscrits que nous ayons des deux écoles concordent entre eux d'une manière surprenante, bien que l'écriture neumatique soit différente. Mais ce qui rend ces manuscrits tout à fait remarquables, c'est qu'ils contiennent certaines modifications des neumes et certaines additions de signes et de lettres qui sont d'un grand secours pour l'interprétation rythmique. Certains grégorianistes, grands amateurs du vague dans le rythme, avaient prétendu que ces signes étaient une spécialité de l'école de Saint-Gall, et dénotaient une manière de chanter propre à ce monastère ; on alla même jusqu'à parler de chant mesuré. Et voilà qu'un examen attentif des manuscrits de l'école messine y a fait découvrir les mêmes signes, adaptés à la forme spéciale des neumes de cette école, et des lettres analogues, le tout donnant un rythme identique à celui des manuscrits de Saint-Gall. Comment expliquer cette coïncidence remarquable ? Dirons-nous que Metz a emprunté à Saint-Gall les signes rythmiques ? Les paroles mêmes de l'anonyme de Saint-Gall citées plus haut nous empêchent de l'admettre ; comment croire que cette école, qui avait donné son nom à la cantilène romaine, pût aller demander à un monastère, alors peu connu, un perfectionnement à son chant qui avait une renommée universelle ? Nous serions plutôt disposé à croire que les signes passèrent de Metz à Saint-Gall ; mais cette solution offre aussi ses difficultés ; il y a en





FRAGMENTS DU ROULEAU D'EXULTET PROVENANT DE FONDI (PRÈS GAETE)

Les miniatures sont à rebours du texte, afin que le peuple pût les voir à mesure que le diacre déroulait le parchemin. (Bibl. nat. de Paris. Nelles acq. lat. 710).

effet des différences soit dans le nombre des lettres, soit dans leur signification, soit dans la manière dont les neumes sont modifiés, qui seraient inexplicables si les signes sangalliens avaient été copiés sur ceux de Metz. L'hypothèse la plus vraisemblable est donc celle d'une origine indépendante, ce qui favoriserait la tradition romanienne, ou au moins quelque chose du même genre. Cette hypothèse reçoit une confirmation inattendue de la découverte d'autres documents rythmiques appartenant à une famille particulière de manuscrits en neumes. Le plus intéressant se trouve à la Bibliothèque de Chartres, et est publié dans le volume en cours de la *Paléographie musicale ;* le champ de cette classe de manuscrits paraît être l'ouest de la France, depuis Chartres jusqu'à la Bretagne, représentée par le Missel de Saint-Vougay, en passant par Le Mans et l'Anjou ; on en rencontre des spécimens jusqu'en Angleterre.

CHAPITRE II

PÉRIODE DE CONSERVATION INTACTE

Nous avons fait durer les origines jusqu'au IXe siècle, afin de comprendre dans cette période la première diffusion du chant grégorien, et de la conduire jusqu'à l'époque qui nous donne les premiers manuscrits et les premiers théoriciens connus. On a vu que très peu de

chose en somme a été ajouté au trésor mélodique centonisé par saint Grégoire le Grand ; nous allons voir ce respect de l'œuvre du grand pape continuer jusque vers la fin du XVIe siècle ; comme dans la période précédente, lorsque de nouvelles fêtes entraient au calendrier, on prenait les chants de la messe parmi ceux qui existaient déjà, ou bien on adaptait, la plupart du temps d'une manière assez maladroite, les paroles nouvelles à une mélodie ancienne. La messe de la fête du Très-Saint Sacrement, composée au XIIIe siècle par saint Thomas d'Aquin, nous donne des exemples des deux procédés. L'introït *Cibavit* est celui du lundi de la Pentecôte, le graduel *Oculi omnium* est emprunté au XXe dimanche après la Pentecôte ; l'offertoire et la communion sont d'assez gauches adaptations de l'offertoire et de la communion de la Pentecôte ; la communion surtout est un contre-sens : la mélodie ne s'applique pas du tout aux paroles, et la phrase musicale ne concorde pas avec la phrase littéraire.

Si le Graduel est intangible, il n'en était pas de même de l'Antiphonaire de l'office. Pendant toute cette période de nouveaux offices furent composés, le chant aussi bien que les paroles, et l'on peut suivre dans les manuscrits les transformations insensibles qui finirent par donner un caractère tout nouveau aux mélodies du plain chant, et par en faire, pour ainsi dire, une langue nouvelle dérivée de l'ancienne. L'Antiphonaire romain a été très sobre de ces offices nouveaux : on pourra cependant voir combien les antiennes des offices de la Très Sainte

Trinité et de la Fête-Dieu diffèrent, soit des antiennes du Psautier, soit de celles, moins anciennes, de l'Avent et de Noël. Quant aux Antiphonaires des églises particulières et des ordres religieux, ils renferment des chants nouveaux presque à toutes les pages.

Le respect que l'on avait pour l'*Antiphonale Missarum* de saint Grégoire fut cause que la tradition mélodique se conserva d'une manière remarquable. Les manuscrits qui nous sont restés sont de provenances très diverses : l'Italie, l'Allemagne, la France, l'Angleterre, l'Espagne nous les présentent avec des écritures diverses, soit pour le texte, soit pour la notation, et il se trouve qu'au milieu de cette diversité d'écritures, la mélodie reproduite est substantiellement la même partout ; les variantes qui existent nécessairement ne sont pas plus considérables que celles qu'on rencontre dans les manuscrits d'un texte littéraire quelconque. On pourra s'en convaincre en parcourant les planches des tomes II et III de la *Paléographie musicale*. Un morceau de chant y a été reproduit en phototypie d'après plus de 200 manuscrits des provenances les plus diverses. Et comme ces manuscrits appartiennent à toutes les époques, on pourra voir en même temps comment cette fidélité à la forme primitive du chant se maintient à travers les siècles, jusqu'à ce que certaines idées nouvelles viennent faire de cet édifice majestueux un amas de ruines informes dans la seconde moitié du XVIe siècle.

En même temps que l'on conservait avec soin la tradition dans l'écriture des manuscrits, on s'appliquait à

conserver la tradition rythmique. On a vu que les manuscrits neumatiques de beaucoup de pays reproduisent cette tradition ; malheureusement, lorsque l'introduction de la notation diastématique eut rendu la lecture des mélodies plus facile, on négligea d'écrire le rythme. L'inconvénient n'était pas très grand tout d'abord, car le plain chant était d'un usage quotidien, soit dans les monastères, soit dans les cathédrales et les collégiales, soit même dans bon nombre d'églises paroissiales, au moins les dimanches et fêtes dans ces dernières. « Le plain chant, dit dom Ambroise Kienle, vivait de la liturgie et dans la liturgie. Chaque jour ses mélodies résonnaient depuis minuit jusqu'au delà du coucher du soleil dans des milliers de cathédrales et de monastères. L'office liturgique était chanté tout entier, et cela par un chœur nombreux, car la plupart des abbayes comptaient au delà de cent moines, et ceux qui le chantaient étaient des hommes qui regardaient l'office divin comme un devoir sacré, la mission la plus noble et le but unique de leur vie. Aussi les monastères étaient-ils avant tout la terre privilégiée, en quelque sorte la vraie patrie du plain chant. L'exercice quotidien, joint à une connaissance approfondie et à une haute estime du chant liturgique, permettait aux moines d'entrer bien plus avant dans l'intelligence du chant grégorien qu'il ne nous est possible de le faire aujourd'hui. » Ce qui est dit des monastères peut se dire aussi des cathédrales et des collégiales, où le chant était une langue vivante, et où on n'épargnait rien pour se procurer des chantres capables

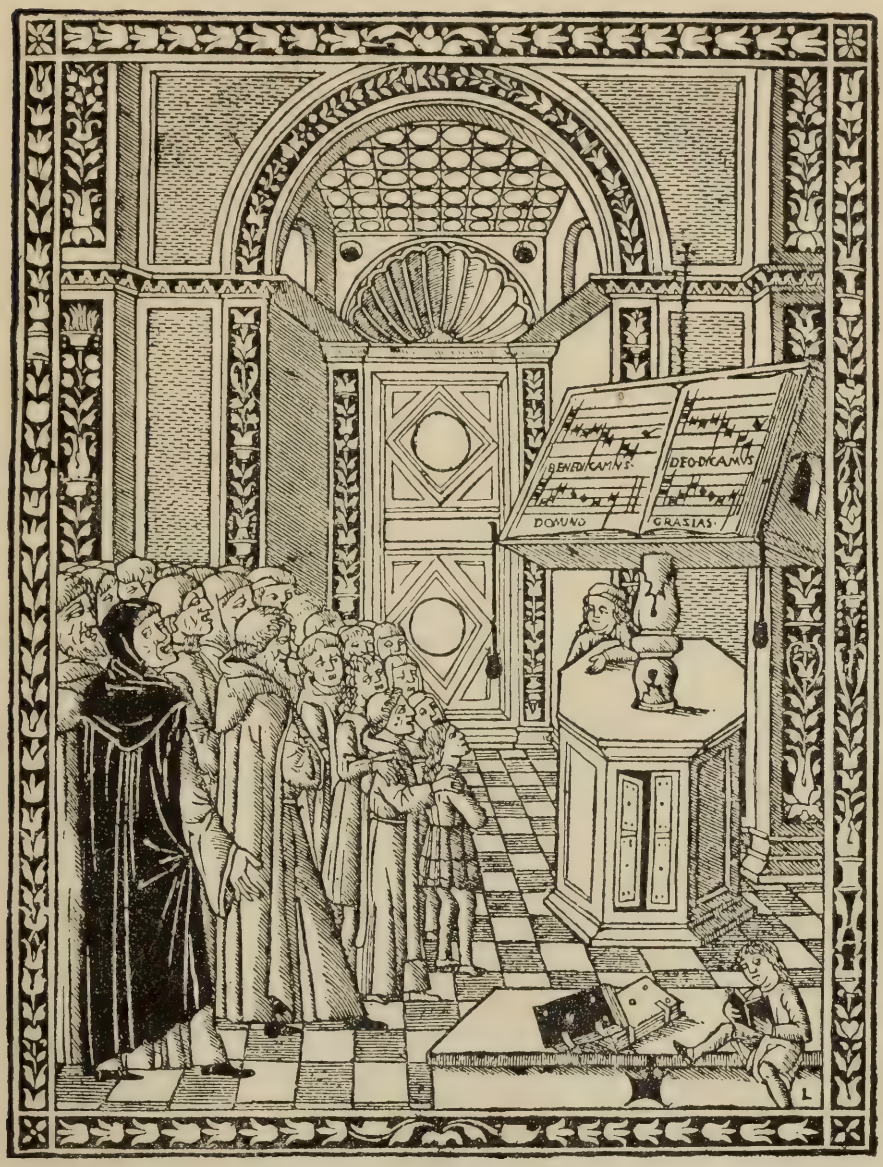
de l'exécuter d'une manière aussi parfaite que possible. « Il faut, dit le concile d'Aix-la-Chapelle en 816, que le chantre se fasse admirer tant par son art que par sa voix, afin que non seulement par la sublimité des paroles, mais encore par la suavité des mélodies il élève l'esprit des auditeurs au souvenir et à l'amour des choses célestes. » Amalaire faisait passer ces prescriptions dans sa *Règle des Chanoines*, ainsi que beaucoup d'autres qui avaient pour but de donner aux chantres une haute idée de leur emploi. On les mettait en garde contre l'orgueil ; on leur rappelait qu'ils n'avaient pas à briguer les vaines flatteries de leurs auditeurs, mais que leur but devait être d'édifier, en caressant les oreilles des doctes, et en instruisant les ignorants. La charge du chantre était très importante, et lui conférait des prérogatives considérables. Dans les cathédrales d'Angleterre, il occupait au chœur la première place après le doyen, si bien que les deux parties du chœur étaient connues sous le nom de côté du doyen, et côté du chantre. Dans les monastères, le chantre, qui remplissait en même temps la charge de bibliothécaire, était aussi un grand personnage. C'est à lui qu'il appartenait de remplacer l'abbé au chœur, quand celui-ci était absent ou ne pouvait chanter ; tous devaient lui obéir pendant les offices, et en ceci, disent les coutumes de Cluny, « il n'avait d'autre supérieur que l'abbé ». Nous trouvons les mêmes règles, d'ailleurs, dans tous les monastères. Il était aussi chargé d'enseigner le chant aux autres, et il paraît que certains chantres étaient si jaloux de leur science qu'ils

faisaient des difficultés pour la communiquer, puisque le concile d'Aix-la-Chapelle cité plus haut ordonne que ces égoïstes soient « sévèrement jugés, afin qu'ils se corrigent, et se mettent en devoir de transmettre aux autres le talent que Dieu leur a confié ».

Les conciles et les évêques prenaient soin aussi que le chant fût exécuté convenablement dans les églises paroissiales. Les prêtres devaient soigneusement apprendre le chant *per anni circulum ;* ils devaient aussi avoir un clerc capable de lire l'épître et la leçon, et de chanter. C'est à chaque instant que les évêques et les conciles du moyen âge renouvellent ces prescriptions, qui sont presque toujours conçues dans les mêmes termes, et semblent copiées les unes sur les autres.

Nous venons de voir que le chantre était chargé d'enseigner son art aux autres, soit dans les cathédrales, soit dans les monastères ; cet enseignement ne pouvait rester calfeutré entre les murs d'un cloître ; il se répandait nécessairement au dehors ; on venait de toutes parts s'abreuver à la source qui jaillissait, comme nous avons vu tout le Nord de l'Angleterre venir au monastère de Wearmouth suivre les leçons de Jean, l'archidiacre de Saint-Pierre, que Benoît Biscop avait ramené avec lui de Rome. De la sorte, des écoles de chant s'ouvrirent un peu partout, sur le modèle de celles dont nous avons parlé au chapitre précédent, et elles servirent beaucoup à garder la véritable tradition.

De ces écoles sortirent des théoriciens, qui, non contents d'enseigner oralement, voulurent aussi consigner



CHANTRES AU LUTRIN. NOTATION DU XVIe SIÈCLE
(Gafori. Pratica musicæ. Venise 1512).

par écrit l'objet de leurs leçons. Leurs ouvrages devraient être une mine féconde de renseignements sur l'état du chant au moyen âge. Nous y trouvons en effet une foule de détails intéressants et utiles sur la tonalité et le rythme ; mais quand on veut passer de ces théories à la pratique, on éprouve une sorte de déception ; l'application est si difficile qu'on en vient à se demander si on peut vraiment tirer parti de ces écrits, soit pour la reconstitution, soit pour l'exécution des mélodies grégoriennes. Ce serait une grande faute que de les négliger, mais aussi il faut se garder de solliciter les textes, ce que certains auteurs font avec un art consommé, sans mauvaise foi, bien entendu, en faisant des coupures arbitraires, en rapprochant des passages écrits à un ou deux siècles de distance, tout cela d'après des idées préconçues. L'étude des auteurs du moyen âge doit donc se faire avec toutes les précautions voulues.

Tout d'abord il est bon de remarquer avec M. Gastoué (*Origines du Chant romain*) que ces écrits, tels que nous les avons, sont loin de représenter l'enseignement oral du maître, mais ne sont la plupart du temps que les notes préparatoires du cours, ou bien même les notes prises par l'élève à ce même cours ; or tous les professeurs savent par expérience combien la pensée du maître peut être trahie dans les notes de ses élèves.

Nous dirons ensuite avec dom Mocquereau, dans sa magistrale Introduction à la *Paléographie musicale*, qu'il faut entrer dans la mentalité de ceux qui ont écrit ces ouvrages, et se mettre au courant de ce qu'était l'ensei-

gnement musical aux diverses époques du moyen âge. La science en effet faisait des progrès, et les mêmes termes n'ont pas toujours le même sens à quatre ou cinq cents ans de distance. Lorsqu'on aborde l'étude des théoriciens en tenant compte de toutes ces circonstances, et en contrôlant leurs assertions par une lecture attentive des manuscrits, on reconnaît facilement trois courants qui se mêlent ensemble d'une manière plus ou moins apparente, et qu'il est parfois difficile de distinguer. Il y a le courant de la musique gréco-romaine, qui avait pénétré dans les écoles, où cet art faisait partie du quadrivium, avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. « La force de leur éducation entraîne donc nos premiers théoriciens à reproduire tout au long dans leurs traités les idées de leurs maîtres, Aristoxène, Boèce, Martianus Capella, etc., et à remplir les parchemins de dissertations, d'amplifications sur le monocorde, sur les tropes grecs, les tétracordes, les genres diatonique, chromatique, enharmonique. » Lorsqu'ils s'occupent du rythme, ils reproduisent la plupart du temps les règles de la métrique grecque et latine. Toute cette partie de la musique coule à pleins bords dans ces écrits, et ce n'est qu'à force d'observation patiente qu'on parvient à reconnaître un autre courant mêlé au premier, celui de la musique liturgique, qui dérive bien de l'ancienne, mais un peu comme nos langues romanes modernes dérivent du latin ; on rencontre quelques allusions faites en passant à la cantilène ecclésiastique. Peu à peu cependant l'enseignement de ces maîtres se précise,

surtout « lorsqu'on commence à sentir le besoin de conserver la tradition en péril. C'est alors que les musiciens quittent la spéculation pour s'occuper davantage des règles pratiques. Ils se mettent enfin à étudier et à analyser les mélodies elles-mêmes, ce qui est à coup sûr le procédé le plus prompt, le plus infaillible, pour en connaître toute la construction. C'est ainsi qu'ils fixent peu à peu les lois qui règlent la tonalité, la modalité, le rythme, en même temps qu'ils s'efforcent à remédier aux lacunes de la notation purement neumatique. » Puis, à partir du xe siècle, nous voyons un troisième courant se mêler aux deux premiers, et contribuer pour une grande part à absorber celui de la musique liturgique. C'est alors que l'art mensuraliste et polyphonique sort du domaine purement populaire et veut avoir sa place dans les écoles de chant. Les maîtres comme les élèves ne peuvent s'empêcher de céder aux attraits de la nouveauté, et la musique mesurée finit par débouter peu à peu la musique plane ou non mesurée. On verra dans la seconde partie de ce travail comment l'usage d'employer des phrases grégoriennes comme ténors des motets devint à la longue funeste au rythme du chant ; la décadence fut encore accélérée par le choix que firent les musiciens des différentes figures de notes pour indiquer la valeur temporaire dans leurs morceaux de musique figurée. On s'habitua insensiblement à leur donner ces valeurs dans le chant ecclésiastique ; d'un autre côté la désagrégation des neumes causée par les motets fut cause qu'on négligea beaucoup l'écriture des

manuscrits ; aussi les plus récents ne reproduisent-ils plus fidèlement le groupement des notes qui est encore si remarquable au XIVe siècle.

CHAPITRE III

PÉRIODE DE DÉCADENCE

On a pu voir la décadence s'accentuer peu à peu à la fin de la période précédente, mais seulement pour l'exécution du plain-chant ; personne n'avait encore pensé à modifier les mélodies elles-mêmes, et les manuscrits, jusqu'au XVIe siècle, les reproduisaient avec fidélité, bien que, à cause de l'oubli des anciennes règles, on ne tînt plus grand compte de la forme et du groupement des notes.

Lorsque le concile de Trente s'occupa de la réforme des livres liturgiques, il ne fut aucunement question de changer quoi que ce soit au chant en usage jusqu'alors. Le concile se contenta de recommander aux ordinaires de bannir des églises toute musique où se mêlait quelque chose de lascif et d'impur, et il leur laissait le soin, en attendant que le synode provincial pût s'en occuper, de déterminer la manière convenable de chanter dans les divins offices. La tâche de mettre à exécution les réformes prescrites incomba à saint Pie V, qui succéda à Pie IV en 1566. Le Bréviaire fut publié en 1568, et le Missel en 1570 ; aucune des deux bulles qui rendent l'un et

l'autre obligatoire ne parle du chant, et dans les travaux qui furent faits à cette époque, de même que dans les ordonnances des conciles particuliers, nous ne trouvons pas d'autre préoccupation que celle d'adapter l'ancien chant aux paroles nouvelles. Telle était aussi l'opinion à Rome, nous en trouvons la preuve dans les diverses publications de Giovanni Guidetti, bénéficier de Saint-Pierre, qui fit paraître successivement le *Directorium Chori* (1582), le chant de la Passion (1586), le chant pour l'office de la semaine sainte (1587). Il nous fait connaître lui-même dans la préface du *Directorium Chori* quels principes le guidaient dans le choix de ses mélodies : « Nous nous sommes servis, dit-il, des plus anciens manuscrits de notre basilique vaticane, aussi bien que des antiphonaires et des psautiers plus récents. » Ce sont bien là des principes conservateurs, et quoique les livres de Guidetti n'eussent rien d'officiel, il est très peu probable qu'il se fût risqué à les publier s'il avait eu à craindre de déplaire aux autorités. S'il y avait quelques doutes à ce sujet, il suffirait, pour les dissiper, de remarquer ce qui se passa quelques années plus tard (1596), lorsque parut l'édition officielle du Pontifical. Clément VIII, sous les auspices duquel se fit cette édition, voulut une revision du chant qu'il confia à des hommes « versés dans cette matière ». Il n'était point question d'une refonte, mais simplement d'une nouvelle application des mélodies aux mots du texte, en suivant les théories de quantité et d'accentuation de l'époque, d'après lesquelles les groupes devaient être réservés

surtout pour les syllabes accentuées, tandis que les pénultièmes brèves ne pouvaient pas recevoir plus d'une note. Par ailleurs le chant traditionnel était reproduit aussi bien qu'on pouvait le faire alors.

Ces fausses notions d'accentuation furent suivies dans les livres de Guidetti et dans plusieurs éditions des livres de chant qui avaient déjà paru. Mais, chose plus grave, nous voyons poindre à la même époque certaines idées qui conduisirent à la mutilation des mélodies, t qui auraient pu ruiner le chant de l'Église à tout jamais, si la sagesse de Pie X n'était venue de nos jours pour conjurer le désastre. Une lettre écrite en 1579 au cardinal Sirleto par un certain Cimello, musicien et poète, nous donne de curieux renseignements à ce sujet. « Pour la réforme du plain-chant, dit-il, il faut posséder l'art de la métrique, et bien savoir comment l'on conserve les accents, ainsi que les syllabes brèves dans les passages ascendants, et les syllabes longues dans les passages descendants ; il faut aussi connaître l'enchaînement des mots et des phrases pour bien poser les neumes, et les variations de la quarte et de la quinte, de la tierce majeure et mineure, du ton majeur et mineur, afin de pouvoir en extraire les trente-quatre fugues que possède chaque ton régulier et irrégulier, quand un compositeur veut faire un motet sur l'introït, l'offertoire, le graduel. ou tout autre morceau de plain-chant ; il faut aussi être au courant de tout ce qu'il est nécessaire de savoir pour que les chants soient plus courts, et pour qu'on entende clairement les paroles, pour que les syllabes

UNE LEÇON DE PLAIN-CHANT
Gafori. Angelicum ac divinum opus musice. Milan 1508).

CHANTRES AU LUTRIN
(Bonaventura de Brixia. Regula musice. Venise 1527).

soient rapprochées, et non éloignées ou divisées, et où il faut ajouter des notes comme ornements de passage, etc. » Telles étaient les idées qui avaient cours alors dans le monde des musiciens, et nous en voyons la réalisation dans la manière dont les compositeurs de ce temps se servaient des phrases du plain-chant pour en faire soit le *cantus firmus* de leurs exercices de contrepoint, soit le *tenor* de leurs motets, soit le thème qu'ils développaient dans leurs morceaux les plus riches. On peut appliquer à tous ce que dit P. Aubry des *tenors* dans les motets (*Tribune de Saint-Gervais*, 1907) : « Les musiciens du XIIIe siècle, oublieux de l'antique rythmique grégorienne, considéraient à ce point de vue (du motet) le *cantus firmus* comme une matière inerte et sans vie, indifférente et insensible, à laquelle ils pouvaient adapter tous les rythmes, puisque cette mélodie dégénérée n'en avait point qui lui fût propre. » Il faut reconnaître que les compositeurs du XIIIe siècle prenaient les licences susdites uniquement dans la composition de leurs motets ; lorsque le plain-chant s'exécutait seul, les chantres étaient fidèles à la tradition rythmique ; mais les premiers coups de sape étaient donnés, qui allaient ruiner l'édifice artistique de saint Grégoire. L'engouement pour la musique figurée devint de plus en plus grand, et on en arriva à mépriser le plain-chant, qui fut laissé aux bénéficiers et aux chantres de second ordre. Comment ces pauvres gens auraient-ils eu à cœur de conserver le rythme traditionnel ? Ils prenaient naturellement leur manière de chanter dans les

morceaux travestis qui servaient de base aux merveilleuses pièces polyphoniques des grands maîtres, c'est-à-dire que, le plus souvent, il exécutaient le plain-chant à notes égales, lourdes et martelées. Que faire alors des longs groupes de notes sur la même syllabe dont les manuscrits étaient si prodigues ? Ces amas de notes sans vie, sans proportion, sans dessin, devaient paraître bien ennuyeux, et on en vint facilement à s'imaginer que tout cela, et bien d'autres choses encore que contenait le chant grégorien, était contraire aux règles de la musique. De là à projeter une refonte complète, il n'y avait qu'un pas. Certains musiciens, dont il est impossible de savoir les noms, réussirent à persuader Grégoire XIII qu'il était nécessaire de corriger le plain-chant *suivant les lois de l'art musical.* Le pape chargea de cette correction le grand Palestrina et un autre compositeur de la chapelle papale, Annibal Zoilo. Nous voyons dans une lettre d'un musicien espagnol, Don Fernando de las Ynfantas, en quoi devaient consister ces corrections. « Ils disent, écrit-il à Philippe II, qu'ils changeront seulement certains passages qui ne sont pas dans le ton, d'autres où l'accent n'est pas observé, et qu'ils supprimeront un grand nombre de ligatures pour éviter la prolixité. » Mais D. Fernando ne put se résoudre à voir ainsi mutiler des mélodies auxquelles il reconnaissait une grande valeur artistique ; il écrivit à son souverain (1577) et en même temps adressa un mémoire au pape, dans lequel il démontrait « que les erreurs que certains musiciens pensaient de bonne foi trouver dans

le plain-chant n'étaient pas des erreurs, mais au contraire renfermaient ce qu'il y a de plus beau dans l'art de la musique ». Le mémoire fit son effet : les deux correcteurs reconnurent le bien fondé des remarques de D. Fernando, et il fut décidé que l'on ne ferait plus de changements aux mélodies traditionnelles. Mais les directeurs de l'imprimerie polyglotte fondée par Grégoire XIII, fondation qui avait donné l'idée de la correction du chant, ne pouvaient laisser échapper l'occasion de si beaux bénéfices ; ils avaient reçu un bref du pape et ils se prévalaient de cette autorité pour continuer l'œuvre commencée, si bien que vers la fin de 1578 la correction du Graduel était achevée, et le livre prêt à imprimer. Cette fois encore le danger fut écarté grâce à la vigilance de D. Fernando de las Ynfantas ; il fit intervenir Philippe II, et l'impression projetée n'eut pas lieu. Il n'en fut plus question jusqu'au pontificat de Clément VIII, qui monta sur le trône pontifical en 1591. Aux environs de ce temps, un ouvrier de l'imprimerie médicéenne à Rome, Léonard Parasoli, de concert avec un Cistercien de Sainte-Croix de Jérusalem, Fulgence Valésius, avait trouvé le moyen de fabriquer des caractères d'imprimerie qui permettaient de reproduire le chant liturgique et les paroles dans un format égal à celui des manuscrits dont on se servait au chœur. Le 15 septembre 1593, le pape leur octroyait pour quinze ans le privilège d'imprimer les livres de chant avec ces caractères, même dans le cas où le Saint-Siège ferait une réforme du plain-chant. En même temps, Fulgence entendait parler d'un

Graduel que Palestrina avait reformé par l'ordre de Grégoire XIII, et qu'il avait par devers lui en manuscrit. Il se mit aussitôt en relation avec le maître, et celui-ci lui affirma en effet qu'il avait reçu cette commission de Grégoire XIII, et qu'il avait achevé la correction des messes dominicales ; quant aux messes des saints, elles avaient été corrigées par Annibal Zoïlo, qui les avait emportées avec lui. Mais comme Zoïlo était mort, ses papiers pouvaient bien être perdus, de sorte que Palestrina proposait de corriger lui-même le *Sanctorale*, pourvu que Fulgence voulût bien lui accorder trois ou quatre mois. Un traité fut conclu, par lequel les imprimeurs s'engageaient à donner 1.000 écus aux correcteurs, tandis que celui-ci promettait de leur remettre immédiatement tout ce qu'il avait corrigé, et de réformer, en un court espace de temps, tous les livres qui étaient nécessaires à un chœur, c'est-à-dire Graduel, Antiphonaire et Psautier. Mais le grand musicien mourut environ quinze jours après cette convention, de sorte qu'il ne put accomplir ce à quoi il s'était engagé. C'est avec son fils Hygin que les imprimeurs eurent à traiter ; celui-ci demanda 2.000 écus (environ 50.000 francs) ; ses conditions furent acceptées, et le traité signé le 14 mars. Mais lorsqu'Hygin livra les manuscrits, les musiciens chargés par la Congrégation des Rites de les examiner s'aperçurent qu'ils étaient remplis d'erreurs, et qu'ils ne pouvaient être l'œuvre de Palestrina. En conséquence, la Congrégation refusa de les approuver. Hygin chercha à se faire payer et perdit successivement plu-

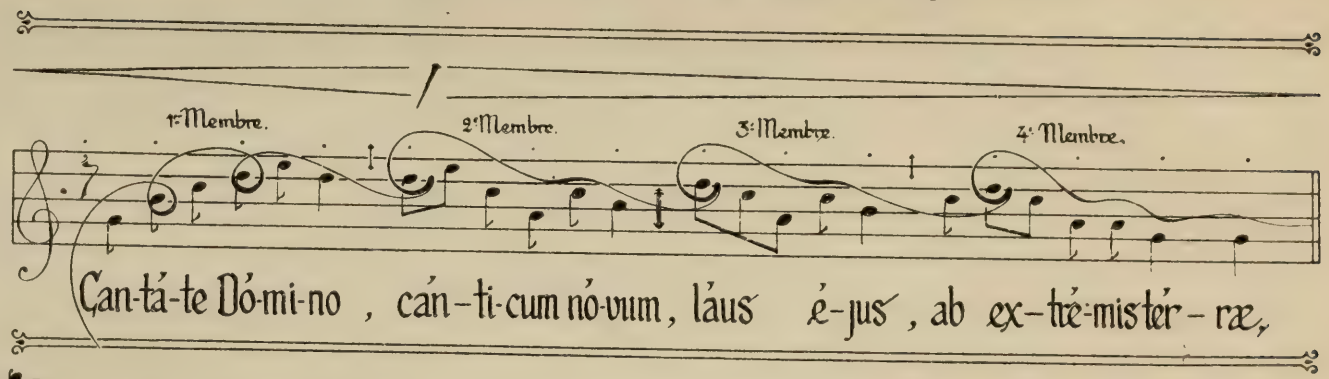
sieurs procès ; ses manuscrits finirent par être déposés au mont-de-piété.

Pendant ce temps Raimondi, directeur de l'imprimerie médicéenne, s'occupait à perfectionner l'invention de Parasoli et de Fulgence ; ceux-ci n'étaient parvenus qu'à fabriquer des caractères de bois ; Raimondi trouva le moyen de les faire en métal, ce qui en rendait la construction et l'usage beaucoup plus faciles ; le 31 mai 1608 il obtint de Paul V le privilège d'imprimer seul pendant quinze ans les livres de chœur et quelques mois plus tard (28 août) le pape décidait qu'il y avait lieu de revoir les livres de chant avant qu'ils fussent imprimés par Raimondi ; il nommait pour cet effet une commission de cardinaux, laquelle à son tour désignait Anerio et cinq autres musiciens pour faire le travail. Il est bien probable que les musiciens chargés de la revision ne s'entendaient pas entre eux, car un bref du 6 mars 1611 autorisait le cardinal del Monte à choisir deux musiciens parmi les six désignés, et à les charger de la réforme. Anerio et Soriano furent nommés et au commencement de 1612 ils avaient terminé leur travail. Raimondi aurait voulu avoir une bulle *imposant* les nouveaux livres à toute l'Église, mais il ne put obtenir qu'un bref laudatif, dans lequel le pape se contentait d'*exhorter* les gens d'église à les prendre, et encore il paraît que ce bref fut trouvé exorbitant, puisqu'il ne fut pas imprimé au commencement du premier volume, qui parut en 1614, après la mort de Raimondi ; on dut se contenter d'y mettre le

privilège de 1608, qui ne pouvait suffire à rendre l'édition officielle. Le second volume parut en 1615.

Quelles règles les correcteurs se tracèrent-ils pour leur réforme? Impossible de le découvrir : l'idée dominante était de raccourcir les longs mélismes dont on avait perdu le sens musical. Il est possible qu'on eût déjà commencé à les supprimer tout en se servant des anciens manuscrits, mais nos deux musiciens ne se contentèrent pas de les biffer ; ils ajoutèrent de courts mélismes là ou souvent il n'y avait qu'une note, ils modifièrent les mélodies sans aucune raison ; ils composèrent des morceaux de toutes pièces ; ils s'appliquèrent à décharger toutes les pénultièmes brèves, et à entasser les notes sur les syllabes accentuées ; ils introduisirent un rythme tout spécial, basé sur les valeurs différentes des notes caudées, carrées ou losanges. En somme le chant que contient l'édition médicéenne est une sorte de squelette contrefait ne rappelant que de très loin le chant grégorien tel que l'Église l'avait conservé jusqu'à cette époque. Le besoin de cette nouvelle édition ne se faisait nullement sentir, personne ne semble l'avoir désirée en dehors des imprimeurs qui pensaient y trouver leur profit, et le semblant d'approbation qu'elle avait obtenu fut retiré avant l'impression. Elle ne fit pas fortune et ne fut pas très répandue. La chapelle Sixtine conserva ses anciens livres, ainsi firent les basiliques de Rome, et les ordres religieux gardèrent leur chant traditionnel ; dans les petites églises on se servit des diverses éditions de Venise, dont les unes, comme celles de Liech-

Chironomie Grégorienne



Analyse par membres de phrase

Le 1er Membre _ se compose de: Deux arsis, une thésis.
Le 2e Membre _ se compose de: Une arsis, deux thésis
Le 3e Membre _ se compose de: Une arsis, deux thésis
Le 4e Membre _ se compose de: Une arsis, trois thésis

Le courant dynamique de toute la phrase est indiqué par le crescendo et le decrescendo _ L'accent général au sommet de la phrase est marqué par l'accent sur le mot "canticum."

Extrait du *Nombre Musical Grégorien*, par le R. P. Dom Mocquereau. Abbaye de Solesmes, t. I, p. 116.

tenstein et des Giunta, reproduisaient le chant des manuscrits, tandis que d'autres, comme celle de Balleoni, étaient pires que la médicéenne.

Nous nous sommes étendus assez longuement sur cette édition médicéenne, maintenant presque introuvable, à cause des efforts qui furent faits pour qu'elle devînt l'édition officielle de l'Église, efforts qui furent repris au XIXe siècle, comme nous le verrons au chapitre suivant. Elle fut aussi le point de départ d'une multitude d'éditions abrégées qui parurent après elle dans les divers pays d'Europe, et qui réussirent à faire oublier les antiques mélodies grégoriennes. Les moins mauvaises de ces éditions sont encore celles qui parurent en France, celle de Valfray, imprimée à Lyon en 1649, et celle de Nivers, qui, terminée en 1682, fut imprimée chez Christophe Ballard, à Paris, en 1697 ; nous les retrouverons au chapitre suivant, car elles sont encore en usage dans beaucoup des diocèses de France, et elles ne disparaissent que peu à peu devant l'édition vaticane.

En même temps tombait sur l'Église de France une avalanche de méthodes et d'ouvrages didactiques sur le plain-chant ; nous ne parlons pas des autres pays, où l'activité productrice fut aussi grande. Il est impossible d'énumérer tous les auteurs qui voulurent ainsi faire bénéficier le public de leurs idées, nous nous bornerons aux trois principaux. En 1673, le bénédictin dom Jumilhac faisait paraître à Paris *La science et la pratique du plain-chant,* ouvrage qui contient beaucoup d'idées excellentes mêlées à des principes erronés, et qui vaut la peine

d'être consulté, même de nos jours. Un peu plus tard, l'abbé Lebeuf, chanoine et sous-chantre de la cathédrale d'Auxerre, et l'abbé Poisson, de Paris, donnaient au public leurs traités théoriques et pratiques de plain-chant. L'un et l'autre, suivant dom Guéranger, étaient « érudits, laborieux, profonds même sur les théories du chant ecclésiastique, et versés dans la science des antiquités de ce genre ». Mais la lecture de leurs ouvrages montre qu'ils étaient incapables de remonter le courant, et de ramener le chant ecclésiastique à sa pureté primitive. Comment d'ailleurs auraient-ils pu y penser, lorsque les diocèses de France abandonnaient l'un après l'autre la liturgie romaine pour y substituer des formules qui n'avaient aucun lien avec l'antiquité ? Le sous-chantre d'Auxerre ne fit que précipiter la décadence du plain-chant par les mélodies lourdes et sans caractère qu'il composa pour le Graduel de Paris, et qui se répandirent par toute la France, à mesure que la liturgie de la capitale envahissait les autres diocèses. Nous allons voir, au XIXe siècle, le retour à la liturgie romaine provoquer la restauration des antiques mélodies.

CHAPITRE IV

PÉRIODE DE RESTAURATION

On peut dire, sans crainte de se tromper, que la restauration du chant grégorien, aussi bien que le réta-

blissement de la liturgie romaine en France, est due à dom Guéranger. L'apparition successive des deux premiers volumes des *Institutions liturgiques*, en 1840 et en 1841, produisit une énorme sensation ; la polémique qui suivit acheva d'ouvrir les yeux du public ecclésiastique, et peu à peu les évêques se décidèrent à rendre à leurs diocèses l'antique liturgie. Comme il n'y avait pas de chant officiel romain, il fallut aviser. Tout d'abord il parut tout simple de se servir des livres en usage au XVIIe siècle ; déjà en 1815 l'édition de Nivers avait été réimprimée à Dijon ; elle le fut de nouveau à Rennes en 1848, et beaucoup s'en contentèrent. Mais la féconde impulsion donnée par l'abbé de Solesmes avait porté un grand nombre de chercheurs à se tourner vers l'antiquité, et l'on désira tout naturellement revenir à l'ancien chant comme on avait repris l'ancienne liturgie. Un musicien de talent, Danjou, organiste de Notre-Dame de Paris, agita le premier la question en 1844 par la publication d'un écrit intitulé : *De l'état et de l'avenir du chant ecclésiastique*, puis, de 1845 à 1849, il consigna le résultat de ses recherches dans la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*. Dans un voyage qu'il entreprit en 1847 avec le chanoine Morelot dans le Midi de la France, il découvrit un grand nombre de manuscrits musicaux très importants du moyen âge, mais la plus belle de ses découvertes fut sans contredit celle du célèbre manuscrit dit de Montpellier parce qu'il se trouvait à l'École de médecine de cette ville. Cette découverte fit sensation, parce que le manuscrit, qu'on

THE INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
ST. MICHAEL'S COLLEGE

attribua tout d'abord au IXe siècle, contenait une double notation neumatique et alphabétique qui permettait, sinon de trouver l'origine des neumes, au moins de reproduire les mélodies écrites dans cette notation. L'occasion d'en tirer parti se présenta bientôt. Mgr Gousset, archevêque de Reims, qui avait provoqué par ses questions la célèbre *Lettre* de dom Guéranger *sur le droit liturgique* (1843), rétablit en 1848 le rite romain dans son diocèse. En revenant à la liturgie traditionnelle de l'Église, il voulut aussi reprendre le chant traditionnel, qu'il ne pouvait reconnaître dans les éditions abrégées alors en usage. En conséquence, il se concerta avec le cardinal Giraud, archevêque de Cambrai, et les deux prélats nommèrent une commission chargée de préparer des livres de chant conformes à la tradition. Sous la présidence de M. Tesson, directeur au Séminaire des Missions étrangères, cette commission se mit à l'œuvre en comparant un certain nombre de manuscrits du IXe au XVe siècle, mais elle basa ses travaux pour le Graduel sur le manuscrit de Montpellier. Le Graduel et l'Antiphonaire parurent chez Lecoffre en 1851. La commission, composée d'hommes compétents, avait fait son travail, on peut le dire, aussi bien qu'on pouvait le faire à cette époque. Mais ce ne pouvait être un travail définitif. On ne disposait pas de moyens suffisants pour donner une édition vraiment critique ; beaucoup de documents ont été découverts depuis, qui permettent de retrouver beaucoup plus sûrement les mélodies primitives. Et puis, il faut le dire, les membres de la com-

mission avaient craint de trop heurter les préjugés universels ; ils avaient déchargé les pénultièmes brèves, et supprimé bien des répétitions qui ont leur raison d'être dans la phrase musicale. Ils avaient aussi sur le rythme des idées imparfaites, qui les avaient conduits à donner aux notes des valeurs différentes, et à mettre des barres de respiration qui souvent coupaient malencontreusement les neumes.

Sur ces entrefaites, un jésuite belge, le P. Lambillotte, eut la bonne fortune, en 1848, de pouvoir copier et faire reproduire en fac-simile un précieux manuscrit de la bibliothèque de Saint-Gall. Il crut avoir trouvé le manuscrit de saint Grégoire, qui aurait été apporté à Saint-Gall, suivant le récit d'Ekkéard, par Romanus. Il a été reconnu depuis que le savant jésuite s'était un peu trop laissé emporter par son enthousiasme, mais le manuscrit n'en est pas moins très précieux, car il est probablement le plus ancien que nous possédions. Aussi pouvait-il fournir une base excellente aux travaux que le P. Lambillotte allait entreprendre pour rétablir le chant de saint Grégoire. Ici encore nous retrouvons dom Guéranger, car le R. P. partait d'un principe déjà posé par l'abbé de Solesmes dans ses « Institutions liturgiques » : *Quand un grand nombre de monuments, différents de pays et d'époques, s'accordent sur une version, on peut affirmer qu'on a retrouvé la phrase grégorienne.* L'école de Solesmes, qui plus tard mena à bien cette restauration, n'eut pas d'autre principe. Mais il est bien probable que Lambillotte n'aurait pas réussi à faire mieux que la

commission rémo-cambraisienne, parce qu'il se trouvait dans la même position par rapport aux documents. Quoi qu'il en soit, il est impossible de savoir quel eût été le résultat de ses études, parce que, par une étrange inconséquence, il donna au public un Graduel et un Antiphonaire (1857) où les neumes étaient tronqués et le rythme faussé bien plus que dans les éditions abrégées du XVIIe siècle, sauf peut-être la médicéenne. L'œuvre de restauration faisait donc un pas en arrière, et Th. Nisard, malgré ses études intéressantes sur le chant grégorien, ne paraissait pas disposé à arrêter la reculade, puisque, après avoir préparé la réimpression du chant de Nivers faite à Rennes en 1848, il rédigea une reproduction du même chant qui parut à Digne en 1858.

Il est impossible de passer sous silence une édition qui servit beaucoup à fausser le goût et à faire perdre le souvenir du vrai chant grégorien dans certains pays : c'est celle qui fut publiée à Malines en 1848 par les soins du cardinal Sterckx. La commission rémo-cambraisienne s'était attachée à reproduire le chant des manuscrits ; le P. Lambillotte lui-même était parti d'un principe excellent, bien qu'il l'ait perdu de vue en route. Tout autre est le principe qui guide les éditeurs de Malines. Les manuscrits, selon eux, ne peuvent être que d'une très petite utilité pour la restauration du chant ; ceux qui furent écrits avant le XIe siècle sont illisibles ; ceux qui datent de la période entre le XIe et le XVe siècle sont pleins de fautes, fautes contre la musique, fautes

contre la prosodie, fautes contre l'accentuation, de sorte que ce serait le comble de l'absurdité que d'admirer le chant des manuscrits. Aussi lorsqu'ils veulent se mettre à l'œuvre pour composer un vespéral parfait, ils décident de *centoniser*. Ils prennent la peine de nous dire ce qu'ils entendent par centoniser : c'est curieux. « Le correcteur, disent-ils, après s'être procuré des livres de provenances variées, compare entre elles plusieurs antiennes du même mode, et d'une mélodie à peu près semblable. Il s'aperçoit aussitôt que dans chaque membre de chacune de ces mélodies il y a des notes communes à toutes les antiennes ; au contraire il en rencontre qui diffèrent dans chaque morceau, et qui s'ajoutent aux notes communes tantôt d'une manière, tantôt d'une autre, et qui le plus souvent les accablent comme d'une masse inutile. On sent que les notes de la première espèce sont conformes à la loi du mode, tandis que les autres pèchent contre cette loi, et défigurent plutôt qu'elles ne décorent la phrase musicale qui les contient. Il est facile de voir alors que le rôle du correcteur est de conserver religieusement les notes communes, et de rejeter les autres comme une superfétation. » On peut voir le résultat de cette belle méthode dans le Vespéral sorti des presses de Dessain. Quant au Graduel, ils se contentèrent de reproduire l'édition médicéenne, sauf les Kyrie, Gloria, etc., qu'ils prirent dans l'édition publiée chez Plantin à Anvers, en 1599.

Heureusement ce système ne fit pas école en Belgique, et quelques années plus tard les Van Damme, les Lem-

mens, les Gevaert et d'autres aidèrent puissamment par leurs écrits le retour aux véritables idées artistiques et liturgiques.

Pendant ce temps on travaillait en Allemagne, et de la bonne manière. Michel Hermesdorff, prêtre du diocèse de Trèves et organiste de la cathédrale, avait compris lui aussi que pour retrouver le véritable chant de l'Église il fallait étudier et comparer les manuscrits entre eux. Il fit ce travail dans plusieurs bibliothèques d'Allemagne, et en 1876 il commençait la publication d'un Graduel qui parut en fascicules successifs jusqu'en 1882 ; l'œuvre fut interrompue par la mort de l'auteur, qui eut lieu en 1885. Ce Graduel, pas plus que celui de Reims et Cambrai, ne pouvait donner l'édition définitive, car Hermesdorff ne disposait pas d'éléments de travail suffisants.

Pour cela il fallait plus que l'activité d'un seul homme. « Les moines, dit M. Choisnard, qui, au moyen âge et à la Renaissance, avaient si puissamment contribué à nous conserver et à nous rendre dans leur intégrité les œuvres des littératures grecque et latine, étaient tout naturellement désignés pour refaire l'édifice considérable construit par nos pères dans l'art grégorien. Nous trouvons parmi eux des éléments de succès impossibles à trouver chez des prêtres isolés que le ministère absorbe plus ou moins. Au contraire, plusieurs moines peuvent être appliqués par leurs Supérieurs à cette restauration ; les uns demeurant au monastère, étudient les monuments qui, de toutes parts, affluent chez eux, d'autres

sont chargés de parcourir de nombreuses bibliothèques et peuvent passer des semaines entières uniquement occupés de l'œuvre qu'on leur a confiée. On obtient de la sorte des travaux qui sont faits avec suite, soumis à un multiple contrôle très consciencieux, et rédigés avec une unité parfaite. » Il serait difficile de mieux caractériser les conditions nécessaires pour une restauration complète du chant grégorien, et de mieux dire les raisons qui désignaient les bénédictins pour cette œuvre. A ces avantages, il faut en ajouter un autre avec M. l'abbé Dabin : « Le bénédictin ne sera donc pas seulement le travailleur extraordinairement outillé que l'on sait. De par sa vocation, de par sa destination, de par ses fonctions, il sera surtout, il est surtout *chantre*... Or il en est du chant comme de la vertu. Si une once de pratique vaut mieux que deux livres de théorie... un jour passé au chœur d'un monastère en apprendra beaucoup plus à celui qui a des oreilles pour entendre, que l'étude des plus savants traités. » Ce fut précisément de cette manière que dom Guéranger, après avoir donné le vrai principe de la reconstitution mélodique du chant, posa les premiers jalons de la restauration rythmique. Le premier à suivre cette voie fut un chanoine du Mans, M. Gontier, qui aimait à assister aux offices des moines. « Il avait remarqué, dit dom Pothier, comment l'illustre abbé avait su donner dans son monastère aux mélodies grégoriennes un accent, un rythme que personne ne semblait soupçonner. Il y avait là comme une révélation » Le premier fruit de ses rapports avec l'abbé de

Solesmes fut une *Méthode raisonnée de plain-chant* où il donnait une définition du rythme qui a été la base de tous les travaux entrepris depuis sur ce sujet par l'école de Solesmes. « Le plain-chant est une récitation modulée dont les notes ont une valeur indéterminée et dont le rythme, essentiellement libre, est celui du discours. » Ce n'était là qu'un principe général ; dom Pothier lui a donné plus de précision en définissant le rythme « la proportion dans les divisions » ; dom Mocquereau a su trouver la raison pour laquelle cette proportion constitue le rythme, et est revenu à la définition de Platon : « Le rythme est l'ordonnance du mouvement. »

Dom Guéranger était donc parvenu à faire exécuter d'une manière impressionnante l'édition imparfaite dont ses moines étaient obligés de se servir, parce qu'il n'en existait pas de meilleure lors du rétablissement du monastère. Mais il s'aperçut bientôt que c'était peine perdue de chercher à donner la vie à un squelette ; le seul moyen pratique d'apporter à la louange divine toute la perfection possible était de suivre l'avis donné autrefois par Charlemagne : « *Iterum redeamus ad fontem.* » Mais il ne pouvait pas, comme le grand empereur, recourir à Rome, car la source s'y était tarie ; heureusement l'antique chant romain pouvait se retrouver dans les manuscrits copiés sur ceux de saint Grégoire.

L'abbé de Solesmes ne pouvait songer à faire ce travail lui-même. Il jeta les yeux sur un jeune moine, dom Jausions, profès depuis 1856, qui s'intéressait beaucoup à la restauration grégorienne, et y travaillait avec intel-

ligence. Celui-ci se mit aussitôt en campagne : on le rencontre bientôt dans les bibliothèques des grandes villes, Paris, Le Mans, Angers, parcourant attentivement un grand nombre de manuscrits et en exécutant d'admirables copies. Il parvint même à obtenir que de précieux manuscrits fussent envoyés en prêt à l'abbaye de Solesmes. Tout semblait promettre un brillant avenir pour l'infatigable chercheur, lorsque la mort vint mettre un terme prématuré à ses travaux (1870).

Heureusement il laissait un continuateur qui avait pris part à ses études dès le noviciat, et dont la renommée devait faire disparaître temporairement le souvenir de son maître. Dom Joseph Pothier se mit à l'œuvre avec une généreuse ardeur. Comme l'a dit un de ses disciples, « il lisait les œuvres théoriques anciennes et modernes, suivait les discussions des musicologues ; il étudiait les manuscrits, traduisait les neumes, prenait des notes, copiait des Graduels entiers ». De très bonne heure, il avait reconnu l'incomparable valeur des manuscrits sangalliens, et en 1866 il collationnait l'Antiphonaire 359 de Saint-Gall, qui servit de base, avec les autres manuscrits du même monastère, aux travaux de reconstitution.

Les efforts des deux moines aboutirent à un double résultat, théorique et pratique. « Un mémoire avait été rédigé et présenté par les humbles fils et disciples de dom Guéranger à leur vénéré père et maître, qui l'approuva entièrement, ainsi que le résultat noté des recherches entreprises par ses ordres et par ses soins. »

Le mémoire, corrigé et enrichi d'additions sous la direction de dom Guéranger, devint les *Mélodies grégoriennes,* qui parurent en 1880, et firent époque dans l'histoire du chant. Ce livre dans lequel la solution de presque toutes les questions relatives au chant était sinon donnée définitivement, au moins entrevue, fut la base de tous les travaux qui ont été faits dans la suite pour l'éclaircissement de ces questions.

Quant au résultat des recherches, nous savons qu'en 1866 les travaux étaient fort avancés. « Deux religieux, écrivait l'abbé Gontier, ont déjà préparé le Graduel et l'Antiphonaire ; et si le Père Abbé le voulait, le tout pourrait être imprimé sous deux ans. » Mais dom Guéranger préférait sagement attendre. Un tel travail ne devait pas être publié prématurément, et dom Pothier dut continuer longtemps son travail de confrontation des manuscrits. Le *Liber Gradualis* ne parut qu'en 1883, et il fallut attendre jusqu'en 1891 pour avoir l'Antiphonaire.

Il semble qu'une édition de chant si consciencieusement préparée eût dû réunir tous les suffrages et se répandre rapidement dans toute l'Église. Si elle n'avait eu à combattre que des objections soi-disant artistiques ou historiques, elle se serait vite fait sa place par la simple force de la vérité ; mais elle venait se heurter contre des livres qui portaient le titre d'*Officiels.* C'était en partie une réimpression de la Médicéenne, faite par l'éditeur Pustet, de Ratisbonne, sous la surveillance de la Sacrée Congrégation des Rites. Le Graduel parut en 1871 ;

l'Antiphonaire, qui reproduisait celui de Liechtenstein publié à Venise en 1580, ne fut prêt qu'en 1878. En 1873, un bref du Pape accordait pour trente ans à M. Pustet le monopole de cette édition, sans qu'elle fût imposée, ni par ce bref, ni par le décret de la Congrégation des Rites de 1883. Tant que le privilège dura, le Saint-Siège ne pouvait approuver les livres de Solesmes, mais il ne voulait pas non plus les condamner, malgré tous les efforts qui furent faits en ce sens. Le privilège expirait en 1903 ; le pape Pie X, élu le 4 août de la même année, publiait le 22 novembre un *Motu proprio* sur la musique sacrée, dans lequel il déclarait vouloir rétablir le chant grégorien dans sa pureté primitive suivant que le donnaient les manuscrits, et le 9 janvier suivant, un décret de la Sacrée Congrégation des Rites déclarait abolis les privilèges et recommandations donnés en faveur de toute édition abrégée. Ces éditions pouvaient cependant être conservées là où elles étaient en usage, jusqu'à ce que l'on pût leur substituer le vénérable chant grégorien selon qu'il se trouve dans les manuscrits, et cette substitution devait se faire au plus tôt.

Les livres de Solesmes recevaient par là même une approbation qu'on pourrait dire officielle, car aucune autre édition ne prétendait reproduire le chant grégorien *juxta codicum fidem*. Mais depuis la publication du *Liber Gradualis* en 1883 la science des manuscrits avait fait des progrès à Solesmes, et on était arrivé à la conclusion que les livres de dom Pothier avaient

besoin d'être mis au point. Ceci n'est pas étonnant : le savant moine n'avait pu consulter un nombre suffisant de manuscrits, et comme à l'époque de son travail de préparation il était le seul homme compétent au monastère, son œuvre avait été privée de l'avantage qu'apportent à une entreprise de ce genre les observations et même les contradictions de personnes dûment qualifiées. Mais il eut la gloire de former un disciple qui allait marcher avec enthousiasme sur les traces du maître, apportant au perfectionnement de l'œuvre l'immense avantage d'une éducation musicale hors ligne. Profès en 1877, prêtre en 1879, dom Mocquereau fut encouragé par dom Couturier, successeur de dom Guéranger, à fonder une *Schola ;* il fit preuve dans la direction de cette *Schola* de qualités pédagogiques si remarquables qu'il dut, pour obéir à son abbé, accepter la direction générale du chant dans la communauté. Ainsi commença, en 1889, cet enseignement qui devait porter le nom de Solesmes dans le monde entier.

Le premier souci du nouveau directeur du chant fut de défendre l'œuvre de son maître, violemment attaquée par les partisans des livres de Ratisbonne. L'édition de dom Pothier, disait-on, n'a rien de traditionnel. Il est facile de faire une telle accusation, lorsque le seul moyen d'en voir la fausseté est de parcourir les bibliothèques pour consulter les manuscrits. Dom Mocquereau eut une idée de génie : il ne s'agissait de rien moins que de mettre les bibliothèques à la portée de ceux qui ne pouvaient se déplacer pour les visiter. C'est ainsi que

fut fondée la *Paléographie musicale*, qui depuis vingt-cinq ans reproduit en fac-similés phototypiques les manuscrits qui donnent les textes les plus purs, les plus anciens et les plus importants. La nouvelle publication donna tout d'abord le manuscrit 339 de saint Gall, mais les attaques réitérées qui venaient du côté de Ratisbonne forcèrent son directeur d'interrompre la reproduction de manuscrits entiers et de se borner à publier un seul morceau extrait de plus de deux cents manuscrits de tous les pays et de toutes les époques depuis le IXe siècle jusqu'au XVIe. Le morceau choisi fut le Répons-Graduel *Justus ut palma ;* ainsi fut démontrée victorieusement la conformité substantielle de l'édition de dom Pothier avec les témoins de la tradition. Puis dom Mocquereau, passant de la défensive à l'offensive, n'eut pas de peine à relever les déviations, les barbarismes, les incohérences et les mutilations qui mettaient, pour le coup, les livres médicéens en dehors de toute tradition. Puis la publication des documents complets fut reprise ; cinq graduels et antiphonaires ont été reproduits, et mettent le public à même de voir la valeur indiscutable des livres de dom Pothier.

Le directeur de la *Paléographie* eut à faire de nombreux voyages pour choisir les documents qu'il voulait publier ; il en profita pour faire des transcriptions et pour appeler à son aide la photographie, qui le mettait, pour ainsi dire, en possession des manuscrits eux-mêmes ; il sut aussi trouver des correspondants dans tous les pays d'Europe, qui lui procurèrent de la même

Cliché Neurdein.

ANCIENNE ABBAYE DES BÉNÉDICTINS DE SOLESMES. FAÇADE SUR LA SARTHE

manière les documents qu'il ne pouvait aller examiner, de sorte que l'abbaye de Solesmes fut bientôt en possession d'une source d'information unique au monde. C'est alors qu'on s'aperçut que si les éditions de Solesmes reproduisaient la substance des manuscrits, la version qu'ils donnaient était imparfaite dans un grand nombre de détails. Dom Mocquereau se mit à l'œuvre afin de les rendre sans tache ; de nouvelles photographies furent prises, et le résultat des dernières recherches fut donné au public dans la seconde édition d'un *Paroissien* ou *Liber usualis* qui avait d'abord paru à Solesmes pour la commodité des paroisses et des communautés où les offices ne sont chantés que le dimanche. Quant à la méthode de travail, le directeur de l'école solesmienne va lui-même nous la décrire : « Nos jeunes moines entamèrent... le report sur tableaux synoptiques de toute une bibliothèque de manuscrits. Chaque morceau du répertoire eut ainsi son dossier, c'est-à-dire son tableau synoptique, constitué par l'alignement parallèle de chacune des versions... les unes sous les autres, groupées par écoles ou provenances, le tout disposé, neume par neume, en colonnes ou tranches parallèles, permettant de suivre soit dans sa fixité, soit dans ses variétés, soit dans sa corruption, l'histoire d'un neume. » On conviendra qu'avec une telle méthode, les chances de subjectivisme étaient bien petites ; celui qui était l'âme de tous ces travaux voulut les rendre impossibles en établissant parmi ses ouvriers le contrôle mutuel « C'est toute une école, tout un

atelier qui est en scène..., et celui qui parle en ce moment, au nom de dix ou quinze membres de cette école et de cet atelier, n'est que l'un d'eux, soumis lui-même à leur contrôle, comme ils les ont mutuellement les uns aux autres et au sien. » On le voit, on avait là toutes les garanties : compétence du maître, nombre suffisant de documents à consulter, méthode critique et objectivité du travail, contrôle mutuel. Ainsi personne ne fut surpris lorsque le Souverain Pontife ayant décidé en 1904 de donner à l'Église une édition officielle de chant grégorien, confia la rédaction des nouveaux livres aux moines de Solesmes. Ceux-ci s'empressèrent de mettre gratuitement à la disposition du Saint-Père tous les résultats de leurs longues années de travail, ainsi que la propriété littéraire de tous leurs livres, sans plus penser aux dépenses considérables que l'abbaye avait été obligée de supporter. Une commission fut nommée en même temps par le pape, chargée de reviser les mélodies préparées à Solesmes, et de leur donner l'approbation définitive ; dom Pothier était président de la commission. Ce n'est pas le lieu de dire comment il devint à la fois le rédacteur et le juge en dernier ressort ; il suffira de faire remarquer que la plupart des variantes — il y en a plus de deux mille — introduites par dom Mocquereau dans le *Paroissien* ou *Liber usualis* ont été admises dans le Graduel vatican, et qu'ainsi les travaux du directeur de l'école de Solesmes ont reçu une consécration officielle. L'Antiphonaire a paru à la fin de l'année 1912 dans les mêmes conditions que le Graduel ;

Pie X a ainsi pu mener à bonne fin l'œuvre qu'il avait entreprise au commencement de son pontificat, et nous pouvons espérer que les antiques mélodies de l'Église se feront bientôt entendre partout, sous une forme très rapprochée de leur pureté originelle. L'école de Solesmes, sous la direction de dom Mocquereau, travaille avec zèle à leur diffusion, qu'elle aide puissamment en mettant à la portée de tous les *signes rythmiques* que nous avons signalés plus haut dans les manuscrits de l'école de Saint-Gall, de l'école de Metz, et de celle qui est représentée par le manuscrit de Chartres en cours de publication dans la *Paléographie musicale*. L'usage de ces signes vient d'être autorisé par un décret de la Sacrée Congrégation des Rites, et on s'en sert à l'*École supérieure de chant grégorien et de musique sacrée*, fondée à Rome en 1910, sous les auspices du Souverain Pontife Pie X.

Tout semble bien indiquer qu'une ère nouvelle vient de commencer pour le chant grégorien. Certes, il ne doit pas s'attendre à régner en maître comme au moyen âge ; la musique moderne a conquis une place à l'église qu'elle n'est pas disposée à lui céder. Peut-il au moins espérer de figurer avec honneur à côté de sa rivale ? Nous n'hésitons pas à répondre affirmativement, car le plain-chant possède en lui-même tous les éléments du beau. De très grands musiciens n'ont pu s'empêcher d'être impressionnés par ces compositions qu'Halévy, tout juif qu'il était, appelait « la plus belle musique religieuse qui existe sur la terre ». Il serait bien intó-

ressant d'analyser les œuvres des maîtres en s'attachant à découvrir ce qu'ils doivent au plain-chant, souvent d'une manière inconsciente. N'ont-ils pas pour la plupart commencé leur formation dans les maîtrises, où ils avaient souvent l'occasion de l'entendre et même de le chanter? Et s'ils ont été influencés par les mélodies liturgiques alors qu'elles étaient réduites à l'état de squelette et chantées sans rythme, combien ne le seront-ils pas, maintenant qu'elles ont recouvré toute l'ampleur de leurs formes, et que le rythme leur a rendu la vie? Indépendamment donc de sa valeur propre, le chant grégorien est appelé, croyons-nous, à infuser une nouvelle vie dans la musique religieuse; nous ne parlons pas de celle qui peut s'exécuter dans des concerts spirituels, mais de celle qui est destinée à accompagner la liturgie. Il possède, en effet, au plus haut degré les caractères qui conviennent à la musique d'église : il fait corps avec le texte liturgique, si bien qu'il perd toute signification quand on l'en sépare; il est impersonnel, et par là même souverainement propre à exprimer les sentiments d'une foule; enfin il prie et dispose l'âme à la prière, et ceci n'est pas la moins importante de ses qualités. La musique moderne a plus de puissance sur les nerfs; elle peut les exciter jusqu'à la fureur et jusqu'à la souffrance; elle peut les endormir dans une sorte d'enivrement sensuel; de tels états seraient peut-être favorables à la célébration des mystères païens, mais la relation intime de l'homme avec son Dieu qu'est la prière demande un équilibre des

facultés que le chant grégorien est éminemment propre à établir, aussi bien par la grâce austère de ses mélodies que par la modération de son élan et de ses mouvements. Personne n'a mieux peint ces effets du chant grégorien que Brizeux, dans le poème où il décrit avec un tel parfum des landes bretonnes les scènes qui ont bercé son enfance. Nous ne saurions mieux conclure que par ces vers du barde de l'Armorique au XIXe siècle :

Les voix montaient, montaient ; moi, penché sur mon livre,
Et pareil à celui qu'un grand bonheur enivre,
Je tremblais ; de longs pleurs ruisselaient de mes yeux ;
Et comme si Dieu même eût dévoilé les cieux,
Introduit par la main dans les saintes phalanges,
Je sentais tout mon être éclater en louanges,
Et noyé dans les flots d'amour et de clarté,
Je m'anéantissais devant l'immensité.

OUVRAGES A CONSULTER

Il est impossible de donner ici une bibliographie complète du chant grégorien ; nous nous bornerons à indiquer les ouvrages qui en traitent à un point de vue général ; on y trouvera toutes les indications nécessaires pour étudier telle ou telle question en particulier.

GERBERT, prince-abbé de Saint-Blaise, *De cantu et musica sacra a prima Ecclesiae aetate usque ad praesens tempus.* Typis San-Blasianis, 1774, 2 vol.

LE MÊME, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. Ibid.*, 1784, 3 vol.

E. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem*, Paris, 1854-1876, 4 vol.

DOM JOSEPH POTHIER, *Les Mélodies grégoriennes.* Tournai, 1880.

DOM ANDRÉ MOCQUEREAU, *Paléographie musicale.* Les principaux manuscrits de chant publiés en fac-similés phototypiques. Solesmes et Tournai, 1889-1913. Le 10e volume est en cours de publication.

GEVAERT, *Les origines du chant liturgique de l'Église latine.* Gand, 1890. (L'auteur y combat la tradition grégorienne.)

DOM GERMAIN MORIN. *Les véritables origines du chant grégorien.* Maredsons, 1890. (Réponse à Gevaert.)

GEVAERT, *La Mélopée antique dans le chant de l'Église latine*, Gand, 1895.

COMBARIEU, *Essai sur l'archéologie musicale au XIXe siècle*, dans *Théorie du rythme dans la composition moderne*, Paris, 1897.

MISSET ET AUBRY, *Les Proses d'Adam de Saint-Victor.* Paris, 1900.

PETER WAGNER. *Einführung in die gregorianischen Melodien.* Fribourg (Suisse), 1901 ; 3e édition, Leipzig, 1911. — Traduction française : *Origine et développement du chant liturgique jusqu'à la fin du moyen âge.* Tournai.

Neumenkunde, suite du volume précédent. Fribourg, 1905 ; 2e édition, Leipzig, 1912.

Gastoué, *Les Origines du chant romain*. Paris, 1907.

Dom Mocquereau, *Le Nombre musical grégorien*. Tournai, 1908.

Rousseaux, *L'École grégorienne de Solesmes*. Tournai, 1910.

Gastoué, *Les primitifs de la musique française*. Paris, 1920.

Méthodes pratiques.

A Grammar of Plainsong, by the Benedictines of Stanbrook. Tournai. 1905. Traduction française : *Grammaire de plain-chant*, par les Bénédictines de Stanbrook.

Dom Grégorio Sunol, bénédictin de Montserrat, *Metodo completo de canto gregoriano*. Tournai, 1905. Traduction française : *Méthode complète de chant grégorien*.

Dom Pierre Bastien, *Méthode élémentaire de chant grégorien*, 2e édition. Tournai, 1905.

Dom Dominique Johner, *Neue Schule des Choralgesangs*. Ratisbonne, 1906. Traduit en français.

Revues.

Revue du chant grégorien. Grenoble. Organe de dom Pothier.

La Tribune de Saint-Gervais. Paris. Organe de la Schola cantorum.

Revue grégorienne. Tournai. Organe de dom Mocquereau et de l'école de Solesmes. Donne une liste très complète de toutes les publications qui ont rapport au chant grégorien.

EXPLICATION

DE

QUELQUES TERMES TECHNIQUES

EMPLOYÉS DANS CE VOLUME

Accent tonique. Élévation de la voix qui, dans les mots latins, se faisait sur une des syllabes, afin de la faire ressortir et d'y rattacher les autres syllabes pour donner l'unité au mot. Elle était accompagnée d'une certaine intensité de son qui, peu à peu, remplaça l'élévation.

Ambitus. Étendue d'un morceau de chant depuis la note la plus basse jusqu'à la plus haute.

Antienne, du latin *antiphona*. A l'origine un psaume chanté à deux chœurs, soit que chaque chœur dît un verset, soit que l'un d'eux répétât un court refrain, ordinairement emprunté au psaume. Plus tard, ce refrain reçut lui-même le nom d'antienne et on finit par se contenter de le dire au commencement et à la fin du psaume.

Antiphonaire. Livre qui renferme les antiennes et les autres chants de l'office. Le recueil des chants de la messe porte maintenant le nom de *graduel*.

Arsis. Mot grec qui signifie élévation. C'est la première partie d'une division rythmique, celle où la voix prend son élan pour se reposer ensuite sur la *thésis*, autre mot grec qui veut dire abaissement ou repos.

Authentique. Nom donné aux quatre modes primitifs du chant grégorien, dont les gammes ont pour point de départ les notes ré, mi, fa, sol. Les quatre autres modes sont appelés *plagaux*, c'est-à-dire obliques ou collatéraux.

Cantillation. Certaines vocalises correspondant aux accents de la bible hébraïque dont on se sert dans les synagogues pour le chant des saintes Ecritures.

Cantus firmus. On appelait ainsi une mélodie empruntée soit au chant grégorien, soit à la musique populaire autour de laquelle évoluaient les différentes parties d'un motet. On l'appelait aussi ténor, mot latin qui signifie continuité, parce qu'elle servait comme de fil conducteur d'un bout à l'autre du morceau.

Centon, du latin *cento*. Assemblage de morceaux d'étoffe plus ou moins disparates dont on faisait des habits ou des couvertures à bon marché. Jean Diacre donne ce nom à l'antiphonaire de saint Grégoire, parce que le grand pape en fit une compilation de morceaux de provenance diverse.

Clefs. Dans la notation sur lignes, lettres

qui indiquent le nom des notes placées soit sur les lignes, soit sur les intervalles.

Diastématique (notation). Système de notation qui marque les intervalles entre les notes, tandis que la notation neumatique ne marque que la direction générale de la mélodie.

Dominante. V. p. 15.

Finale, ou tonique. La note sur laquelle se termine un morceau de chant. Il y en a quatre : ré, mi, fa, sol. Chaque mode plagal a la même finale que le mode authentique auquel il correspond. Dans la psalmodie, la finale ou terminaison des versets varie suivant la manière dont commence l'antienne, qui doit se répéter après le psaume et ne fait qu'un tout avec lui.

Graduel. Répons qui se chante à la messe après l'épître ; il s'exécutait autrefois sur les degrés (gradus) de l'ambon, sorte de chaire où se faisaient les lectures. On donne aussi ce nom au livre qui contient les chants de la messe.

Hirmos. V. p. 44.

Hymne. V. p. 40.

Ictus. Synonyme de *thésis*. V. *Arsis*.

Intonation. Courte mélodie qui sert à relier le commencement du psaume à l'antienne qui précède. Comme les antiennes finissent toujours sur la tonique du mode, il n'y a qu'une intonation pour chaque mode.

Jubilations. V. p. 27.

Médiante. Mélodie basée sur un ou deux accents qui marque le milieu d'un verset de psaume. Elle est suivie d'une pause de respiration.

Mélisme. Vocalise plus ou moins longue qui se rencontre dans le cours d'un morceau.

Modes. Les différentes gammes du chant grégorien, qui se distinguent par la place des tons et des demi-tons. Au chapitre I de la première partie, on s'est borné à expliquer la manière extérieure dont les modes apparaissent dans les livres de chant : la question des origines est encore trop obscure pour qu'on puisse la traiter scientifiquement.

Motet. Courte composition polyphonique du moyen âge, qui se faisait sur un thème connu appelé *cantus firmus* ou *tenor*, autour duquel les diverses parties s'ajustaient, de manière à produire une harmonie plus ou moins agréable.

Neumes. Certaines figures composées d'accents aigus ou graves, au moyen desquelles on notait les mélodies grégoriennes avant qu'on usât de la notation carrée. V. planches 3, 4, 5.

Notes carrées. Notation qui se substitua peu à peu aux neumes, dont elle est une transformation. L'origine en est le renflement dont on dut marquer l'extrémité des accents quand la notation diastématique s'introduisit. V. planches 3, 5, 6.

Notes tironiennes. V. p. 51.

Plagal. V. *Authentique*.

Point. V. p. 53.

Portée. Quatre lignes horizontales et parallèles sur lesquelles et entre lesquelles on écrit les notes.

Prose. Ce mot est ordinairement synonyme de *séquence*. Il signifie aussi des compositions en prose rythmée que l'on intercalait dans les répons à certaines fêtes.

Psaume. On appelle ainsi les cantiques inspirés, écrits pour la plupart par le roi David, qui forment le texte de presque tous les chants liturgiques.

Psalmodie. La manière de chanter les psaumes. C'est ordinairement une récitation sur une seule note, variée par l'intonation, a médiante et la terminaison ou finale.

Psautier. Le recueil des psaumes de David. Le livre liturgique de ce nom contient les psaumes disposés dans l'ordre où ils se disent tous les jours de la semaine, avec les antiennes, hymnes, versets et capitules qui complètent l'office de chaque jour.

Recto tono. Sorte de psalmodie qui se continue sur une seule note, sans inflexions.

Répons. Sorte de psalmodie dans laquelle un chantre dit le psaume, tandis que le chœur *répond*, soit en répétant ce qu'a dit le

chantre, soit en intercalant une sorte de refrain. La mélodie des répons est devenue très ornée, et la plupart maintenant n'ont plus qu'un verset.

Romaniens (signes). V. p. 75.

Séquence, ou *suite*. Nom donné primitivement aux vocalises qui se font à la messe sur la dernière syllabe du mot *alleluia*. Notker, moine de Saint-Gall au IXe siècle, eut l'idée d'y adapter des paroles qui se développèrent bientôt jusqu'à former des compositions poétiques analogues aux hymnes.

Teneur. Dans la psalmodie, la note sur laquelle se chante la plus grande partie du verset.

Ténor. V. *Cantus firmus*.

Tétracorde. Série de quatre sons consécutifs dans l'ordre des notes de la gamme, en montant ou en descendant.

Thésis. V. *Arsis*.

Trope. Compositions en prose rythmée dont on agrémentait, au moyen âge, les vocalises du *Kyrie*, ou que l'on intercalait dans le texte des morceaux de chant de la messe.

Verset. Courte section d'un psaume comprenant en général deux ou trois vers de l'original hébreu. Certains de ces versets sont détachés pour être dits à divers endroits de l'office.

TABLE ALPHABÉTIQUE

Accent, générateur de la mélodie, 30 ; élément constitutif des neumes, 51 et s.
Alcuin, ce qu'il dit des modes, 12.
Alleluia, avec jubilations, 28 ; dans la psalmodie, 34 ; origine des séquences, 45.
Alphabétique (notation) dans le ms. de Montpellier, 101.
Ambroise (saint) et les hymnes, 42.
Ambrosianum dans la Règle de saint Benoît, 43.
Ambrosien (chant), 62.
Antiennes, 35 et s.
Antiphonaire de la messe, 67, 77 ; de l'office, 76.
Antiphonique (psalmodie), 34.
Aquitains (neumes), 52.
Arsis, 22, 51.
Ave verum, 46.
Benedictus es (cantique), 37.
Binaire (rythme), 21, 22, 24.
Cantillation, 66.
Centonisation, 62.
Chantres, 79.
Chants populaires, leur influence sur les mélodies grégoriennes, 37, 66.
Charlemagne, 59, 69.
Chartres, ms. avec signes rythmiques, 75. 117.
Cimello, ses idées pour la réforme du chant, 90.
Concile de Trente, 86.
Coussemaker (de), 51.
Couturier (dom), abbé de Solesmes, 113.
Cranmer, archevêque de Canterbury, ses idées sur le plain-chant anglican, 27.
Cursus, 31.
Danjou, 100.
Diastématique (notation), 55.
Dominante dans les modes grégoriens, 15.
Ecole palatine de Charlemagne, 70.
Ecoles de chant, 82.
Editions mutilées, 98.
Egbert, témoin de la tradition grégorienne, 61.
Fétis, 51.
Finale, 32.
Gamme, origine du nom, 11.
Gastoué, 83.
Graduel, v. Antiphonaire de la messe.
Grande-Bretagne, 61, 68.
Grecque (musique), 10.
Grecs (chants) dans la liturgie latine, 68.
Grégoire le Grand (saint), son œuvre musicale, 60 et s.

Grégoire XIII et la réforme du chant, 92.
Grignion de Montfort (le bienheureux), 37.
Guéranger (dom), abbé de Solesmes, 100, 102, 107.
Guidetti, 87.
Guy d'Arezzo, 58.
Hébreu (chant), 65 et s.
Hermesdorff, 105.
Hirmos, 44.
Hymnes, 42.
Ictus, 22.
In directum (psalmodie), 32.
Inviolata, 47.
Invitatoire, 37.
Jausions (dom), 107.
Jean Diacre, 60.
Jubilations, 27 et s.
Jumilhac (dom), 98.
Kyrie eleison avec tropes, 45.
Lambillotte, 102.
Lebeuf, 99.
Liber Gradualis de dom Pothier, 109.
Malines (édition de), 103.
Médiante, 32 ; rompue, 39.
Médicéenne (édition), 93 et s. ; réimpression, 99.
Mélodies grégoriennes (Les), 51, 99.
Méthodes de chant grégorien, 98.
Metz (Ecole de), 69 et s.
Mocquereau (dom), 52, 83, 107, 113.
Modes du chant grégorien, 12 et s.
Modes grecs, 11.
Montpellier (manuscrit de), 100.
Morelot, 100.
Morin (dom Germain), 62.
Motet, leur influence sur la décadence du chant grégorien, 91.
Motu proprio de Pie X, 110.
Neumes, 50 et s.
Nisard, 51, 103.
Notation du chant grégorien, 50 et s.
Notker le Bègue, 45.
Origines du chant grégorien, 59.
Ornée (psalmodie), 36.
Paléographie musicale, 52, 77 115.
Palestrina, 94.
Papes, leur activité musicale, 67.
Paroissien de Solesmes, 116.
Paul V, 95.
Pépin le Bref, 59.
Pie X, 6, 110.
Platon, sa définition du rythme, 19.
Point, 51 et s.
Poisson, 99.
Portée, 58.
Pothier (dom) 19, 51, 107, 108.
Proses, v. Séquences.
Psalmodie, 32 et s., 39.
Pustet, 109.
Ratisbonne (édition de), 109.
Récitatifs liturgiques, 29 et s.
Reims et Cambrai (édition de), 101.
Romaniens (signes), 74.
Romanus, 71.
Rythme du chant grégorien, 16 et s.
Rythmiques (signes), 74, 117.
Saint-Gall, 46 ; école de chant, 71.
Schola cantorum, 60, 68.
Séquences, 45 et s.
Solesmes (école de), 103, 106 et s.
Syllabique (chant), 27.
Tenors dans les motets, 91.
Ternaire (rythme), v. binaire.
Tétracordes, 11.
Théoriciens, manière de les étudier, 82.
Thésis, v. Arsis.
Timbres, 38.
Tonalité du chant grégorien, 10.
Tropes, 45 et s.
Tutilo, 45.
Valeur des notes dans le chant grégorien, 24.
Vocalises, 27.

TABLE DES GRAVURES

I. Le roi David et des musiciens jouant de divers instruments Ivrée. Chap. n° 85. Psautier xe siècle 17

II. Saint Grégoire dictant des neumes-accent. Antiphonaire de Hartker entre 986 et 1011 (Bibliothèque de Saint-Gall). . 25

III. Transition des neumes-accents aux neumes-points. 33

IV. Antiphonale missarum sancti gregorii (Bibliothèque de Saint-Gall). 41

Notation messine avec lettres romaniennes. Graduel de Notre-Dame de Laon (Bibliothèque de la ville de Laon). . 41

V. Notation alphabétique et neumes-accents français (Bibliothèque de l'Ecole de médecine de Montpellier) 49

Neumes accent français. Graduel et Topaire Saint-Evroult (Bibliothèque Nationale) 49

VI. Graduale sarisburiense, xve siècle. Londres, Musée britannique. Lansd. 462 53

VII. Les quatre premiers tons du plain-chant. Chapiteaux du musée de Cluny 65

VIII. Rouleau d'*Exultet*, provenant de Fondi, près Gaete (Bibliothèque Nationale) 73

IX. Chantres au lutrin, notation du xvie siècle (Gafori, *Practica musicæ*, 1512. 81

X. Une leçon de plain-chant, (Gafori. *Angelicum ac divinum opus musice* 1508. 89

Chantres au lutrin. (Bonaventura de Brixia *Regula musice* 1527) 89

XI. Chironomie gregorienne 97

XII. Ancienne abbaye de Solesmes. 113

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos 5

PREMIÈRE PARTIE. — Description du chant grégorien 9

I. La tonalité du chant grégorien. 10

II. Le rythme du chant grégorien. 16

III. Caractère des mélodies et formes musicales 27

IV. La notation du chant grégorien 48

DEUXIÈME PARTIE. — Esquisse historique du chant grégorien .

I. Les origines. 59

II. Période de conservation intacte 75

III. Période de décadence 86

IV. Période de restauration 99

Ouvrages a consulter 120

Explication des termes techniques. 122

Table alphabétique. 125

Table des gravures. . . . . 12.

1073. — Évreux, imprimerie Ch. Hérissey. — 1-27

ienne # 10929

PONTIFICAL INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
59 QUEEN'S PARK CRESCENT
TORONTO—5, CANADA

10929